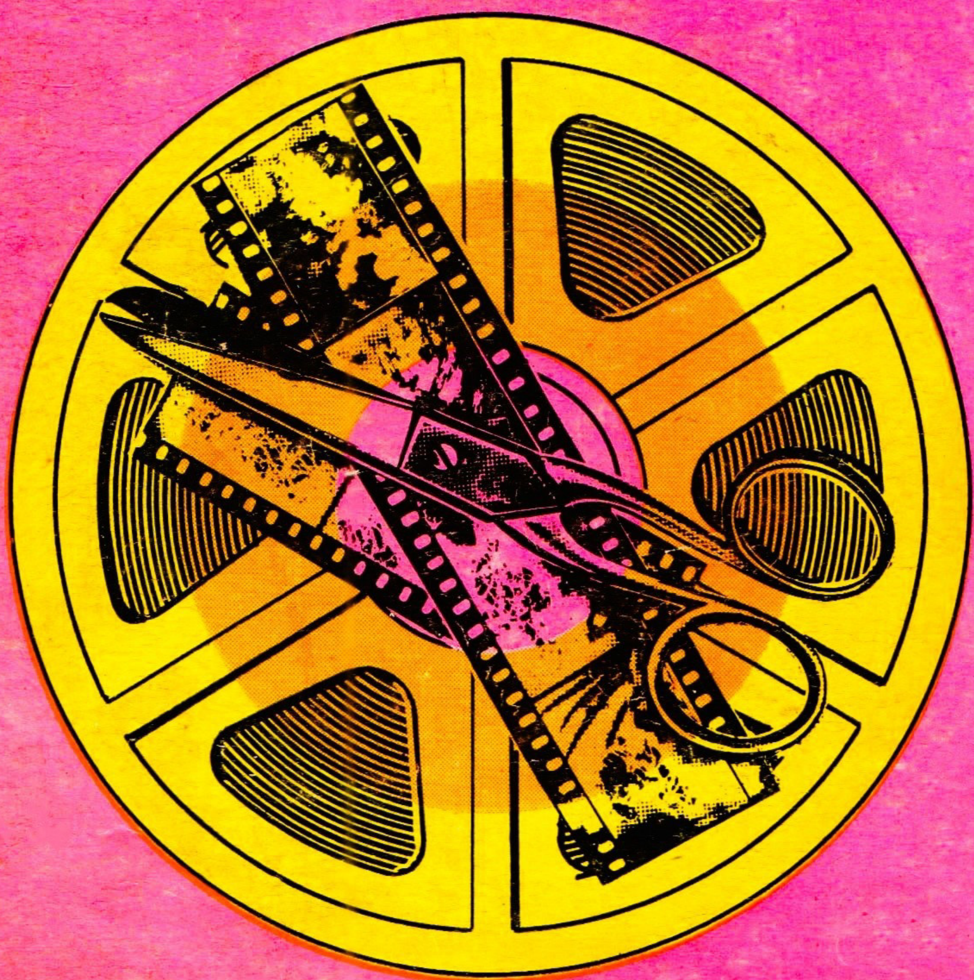
HOMERO ALSINA THEVENET

# CENSURA y otras PRESIONES sobre el CINE





COMPAÑIA GENERAL FABRIL EDITORA

# Censura y otras presiones sobre el cine

HOMERO ALSINA THEVENET

# Censura y otras presiones sobre el cine



COMPAÑIA GENERAL FABRIL EDITORA
BUENOS AIRES

Tapa

ANTONIO MERCATANTE


IMPRESO EN LA ARGENTINA
Queda hecho el depósito que marca la ley 11.723

# I. — LOS LABERINTOS DE LA CENSURA[1]

*"Todas las censuras existen para impedir que se desafíen las concepciones actuales y las instituciones existentes. Todo progreso es iniciado al desafiar las concepciones actuales y es ejecutado al cambiar las instituciones existentes. Por lo tanto, la primera condición para el progreso es la supresión de la censura. Ahí está en una cáscara de nuez todo el problema."*

GEORGE BERNARD SHAW

Censurar a la censura es una forma rápida y milagrosa de poner de acuerdo a gente muy distinta. En cualquier reunión social o familiar habrá seguras discrepancias sobre política, moral, libertad sexual, rebelión juvenil y muchos otros temas, pero es seguro que casi todos los presentes coincidirán en que la censura cinematográfica es un oprobio dentro de una sociedad civilizada. El milagro de ese acuerdo llega incluso a los críticos cinematográficos. Reúnase a cinco de ellos, elegidos al azar en cualquier parte del mundo, y se advertirá que discrepan entre sí sobre *Isadora* (Reisz), *Z* (Costa-Gavras), *Satyricon* (Fellini) o sobre toda la carrera de Godard. Si la conversación se introduce en la historia o la estética del cine, se advertirá también que esos cinco críticos discrepan sobre la presunta decadencia de Orson Welles, sobre el neorrealismo italiano y hasta sobre las aplicaciones prácticas de las teorías del montaje que Eisenstein promulgó en los últimos años del período mudo. Pero si se habla de censura cinematográfica, todos los críticos coincidirán en oponerse a ella, y es probable que cada uno ventile de inmediato los casos que le han provocado más indignación o más humor. Una revisión de libros y ensayos periodísticos sobre la censura termina inevitablemente en un acuerdo similar. Des-

[1] El texto de este capítulo había sido publicado, en forma abreviada, en uno de los cuadernos del semanario *Panorama* (Buenos Aires, junio 9, 1970).

contada la salvedad ocasional (como la protección al menor de edad), todos los autores coinciden en impugnar la censura cinematográfica, llegando al pronunciamiento tajante (Pier Paolo Pasolini: "La censura no debe existir"). Y si se consulta a un aficionado cinematográfico típico, se encontrará a un señor indignado por los cortes que la censura argentina infirió a *La caída de los dioses* (Visconti), sin perjuicio de que otros espectadores, en otros países, protesten por cortes y prohibiciones similares.

La objeción unánime y la indignación privada desembocan sin embargo en una amplia paradoja. En casi todos los países hay alguna forma de censura, sugiriendo que una minoría exquisita está dispuesta a controlar, retacear o suprimir el cine que pueden ver los demás. En la Argentina, la censura es en 1972 más rígida que nunca, fortificada por el texto de la ley 18.019 (enero de 1969) y por la creación de un Ente de Calificación Cinematográfica para aplicarla. Esa ley comienza, divertidamente, con un párrafo liberal:

> *"Art. 1º — No podrá restringirse en todo el ámbito del país la libertad de expresión cinematográfica en cualquiera de sus manifestaciones y cualquiera sea el medio de exhibición que se utilice, salvo . . ."*

y de inmediato autoriza cortes y prohibiciones, extendiéndose hasta 47 artículos. Diversos estudios sobre esa ley han señalado que la censura cinematográfica contraría principios básicos de libertad de expresión, contenidos en la Constitución de la República. Por otro lado, si se cometiera delito al abusar de tal libertad (como sería el caso de la exhibición obscena), el Código Penal ha previsto ya su tipificación y castigo. La ley 18.019 resultaría así tan inconstitucional como redundante, pero ha tenido larga vigencia y ha servido para inventar delitos y para castigarlos con singular violencia.

El Ente encargado de aplicar la ley ha adoptado una estructura peculiar. Sus tres funcionarios superiores son designados directamente por el Poder Ejecutivo; los quince miembros del Consejo Asesor Honorario se dividen en nueve representantes de diversos ministerios y seis de "instituciones privadas con notoria relevancia en lo que hace a la defensa de la familia y de los valores morales de la comunidad" (Art. 9). Allí no hay un solo crítico cinematográfico y ningún representante de ninguna academia cultural, aunque era fácil encontrar varias en la guía telefónica.

El Ente opera en forma prácticamente secreta; el público rara vez se entera de lo cortado o prohibido; las empresas acatan sus indicaciones, y si alguna vez las impugnan judicialmente, se introducen en un complicado pleito. A principios de 1970 la justicia argentina

dictaminó que se podía estrenar *Teorema,* de Pasolini, con lo cual parecía levantarse una prohibición anterior, pero nadie contaba con que de inmediato el Poder Ejecutivo dictaría una ley especial (número 18.641, abril de 1970) para prohibir nuevamente su exhibición, cuando habían transcurrido sólo 24 horas del estreno. En todo el mundo no se conocía precedente de una ley dictada específicamente para prohibir un film. En el caso, el gobierno argentino llegaba a esa medida mayor para soslayar posteriores interpretaciones de los jueces: a la justicia le cabe hacer cumplir las leyes, y en ese caso especial sólo podría acatar la prohibición de *Teorema,* porque una ley la disponía inequívocamente. Un dato singular de ese incidente es que la ley 18.641 lleva la firma y un mensaje adicional del ministro del Interior, general Francisco Imaz, pero un reportaje del semanario *Gente* refirió después que el ministro no vio el film y sólo se basaba en testimonios ajenos[2]. Para solucionar el caso, debió aparecer una poderosa circunstancia histórica. El 8 de junio de 1970, el presidente Onganía y el ministro Imaz fueron desplazados de sus puestos; una nueva gestión judicial de los distribuidores terminó en que la ley Nº 18.641 fuera declarada inconstitucional, y así *Teorema* llegó a estrenarse de nuevo en Buenos Aires (enero de 1971), superando inconvenientes colosales.

El caso de *Teorema* es sin embargo excepcional. En el mismo año 1970, la censura argentina prohibió *Satyricon* (Fellini), *If* (Lindsay Anderson), *La Chinoise* (Godard) y exigió grandes cortes a *Easy Rider* (Busco mi destino, dir. Dennis Hopper) y a *Women in Love* (Mujeres enamoradas, dir. Ken Russell), entre los casos más notorios. Ante esos hechos, las protestas parecen escasas. En *Primera Plana,* en *Gente* y en *Panorama* se han publicado artículos contra la censura. En *Siete Días* se procedió originalmente a publicar en fotonovela la síntesis de films prohibidos, como *Satyricon* y como *If.* En los semanarios especializados *Heraldo del Cine* y *Gaceta de los Espectáculos* se notifican regularmente las decisiones importantes de la censura y la diferencia en minutos entre el film original y la copia que se exhibe; allí también se opina sobre las consecuencias comerciales de la censura, al punto de que *Gaceta* incluye semanalmente una columna titulada *Censurama.* Pero en las radios, en la televisión y en los diarios se omite la consideración del problema, lo que supone que, de hecho, los medios periodísticos de mayor alcance colaboran con su silencio o se restringen a notificar en tres líneas la prohibición de un film o la reducción considerable de otro.

Los acuerdos generales contra la censura cinematográfica terminan

[2] Reportaje transcripto en *Gaceta de los Espectáculos,* Buenos Aires, abril 14, 1970.

así en la inoperancia. En otros países se ha llegado a abolir toda represión legal de la pornografía (como en Dinamarca), se ha establecido la prohibición pero nunca el corte de los films impugnados (como en Chile), se ha suavizado marcadamente el rigor de los Códigos de Producción y se ha liberado radicalmente la exhibición (como en Estados Unidos) se ha racionalizado la clasificación de los films y el contralor de las edades de su público (como en Inglaterra) y se ha permitido una mayor libertad de acción a los cinematografistas (como en Francia, donde *Z* se produjo y distribuyó pese a todas las presiones del ofendido gobierno griego). En la Argentina, en cambio, la muy moderada objeción periodística y la campaña emprendida a principios de 1969 contra la ley de censura (objetada en su momento por exhibidores y críticos) terminan por ser inútiles. El Ente de Calificación Cinematográfica opera con total comodidad, respaldado por el Gobierno y apoyado en una ley que dispone, ingenuamente, que la revisión de sus medidas será examinada por los mismos jerarcas que tomaron esas medidas (art. 24).

Un derivado de cortes y prohibiciones es que el turista argentino aprovecha sus veraneos uruguayos para ver en Montevideo lo que no le dejan ver en Buenos Aires, como ocurrió por ejemplo con *If*, astutamente estrenado allí en enero de 1971. La situación dio lugar a una broma maliciosa, según la cual en el Ente de Calificación Cinematográfica opera un delegado secreto del Ministerio del Turismo del Uruguay. Es bien sabido que los uruguayos se meten en todos lados.

## LOS OJOS DE LA TIJERA

La protesta del espectador contra la censura descansa en la idea de que se le impide acceder a la presumible obra de un artista. En su expresión más sintética, las prohibiciones de *Teorema,* de *Satyricon* o de *La Chinoise* ejemplifican el caso, e incluso los críticos que no están muy conformes con las ideas de Pasolini, de Fellini o de Godard (y los hay) defenderán hasta la muerte la opción de que aquel espectador vea esos films y forme su propio juicio.

Pero la prohibición total, por ser un acto prepotente y discutido, lleva inevitablemente a la derrota. Un cambio de régimen, un cambio de país, una espera en el tiempo, terminan por anular o suavizar aquella prohibición. Así *Teorema* llegó a estar prohibido por un gobierno argentino y autorizado bajo el siguiente; así *El acorazado Potemkin,* pese a las muchas restricciones implantadas desde su producción (1925) terminó por exhibirse en el mundo entero; así los cines de París son visitados por turistas españoles (o de países socialistas

europeos) que ven allí lo que en sus países no le dejan ver. La censura absoluta se convierte, casi siempre, en una censura provisoria.

Más grave es en cambio la censura ejercida antes de que el film esté terminado. En ese punto el cine sobrelleva una seria desventaja frente a otras formas de expresión. Se puede prohibir la impresión de un libro (como ha ocurrido en la Unión Soviética, en Alemania nazi, en España) o se puede prohibir su importación a determinado país (como ocurrió con *El amante de Lady Chatterley,* de D. H. Lawrence, detenido en las aduanas norteamericanas), pero es muy difícil prohibir que alguien escriba un libro y retenga los originales hasta el momento oportuno. En el cine, en cambio, caben todas las restricciones, desde prohibir la realización de un film hasta prohibir una exhibición. Y en el medio de ambas, cabe la intervención sobre lo que ese film contenga, cortando o modificando una escena, un personaje, un diálogo. Poca gente se entera después sobre esa otra forma de censura, que llega a ser más grave porque de hecho no tiene solución.

La censura previa ha sido aplicada en todas las industrias de producción estatal, como Alemania nazi, Unión Soviética, Checoslovaquia, Hungría, Polonia. También ha sido importante en los países donde la industria está protegida o subvencionada por el Estado, como ha sido el caso de España y de Argentina. Pero curiosamente, los máximos ejemplos de censura previa corresponden al cine de Hollywood, que es por definición una industria privada sin apoyo del gobierno. La larga historia de ese proceso comienza en 1922, cuando la multiplicidad de organismos censores en Estados Unidos y las crisis internas de la industria dan lugar a la creación de una sociedad de productores y distribuidores, integrada por las máximas figuras del negocio. Allí comenzó el reinado de Will H. Hays y de allí salió después el Código de Producción (1930) que regularía el contenido de los films. Además de preceptos morales genéricos, el Código especificó los límites que debería observar todo film americano en lo relativo al crimen, el sexo, las drogas, el adulterio, la religión, la obscenidad, la crueldad contra animales o personas, el matrimonio entre razas distintas, la prostitución y hasta las operaciones quirúrgicas. En los cuarenta años siguientes el Código fue modificado varias veces, levantando algunas restricciones, lo que ha permitido films sobre drogas y sobre homosexualidad. La última versión del Código (noviembre de 1968) es francamente liberal, toma posición contra la censura, manifiesta respeto por la libertad creadora y propone una clasificación de todo film (incluyendo los extranjeros que se exhiban en Estados Unidos) en categorías que van desde la aprobación total a la prohibición para menores de 16 años.

Los cuarenta años de Código están marcados por una cantidad incalculable de films modificados o retocados, algunos de cuyos

ejemplos se detallan en páginas siguientes. El camino seguido por el Código, desde la restricción de antes a la libertad de hoy, puede ser trazado con comparaciones simples. En una famosa versión de *Romeo y Julieta* (1936) las escenas de amor entre Leslie Howard y Norma Shearer cuidaban que el galán, al acercarse al lecho, conservara siempre un pie en el suelo, para que no se entendiera que esa pasión llegaba al acto sexual. Tres décadas después, otra versión dirigida por Franco Zeffirelli (producción anglo-italiana, 1968, pero distribuida por la empresa americana Paramount) sugiere claramente el contacto sexual entre los amantes. Todas las batallas previas sobre homosexualidad y racismo en el cine de Hollywood parecen viejos fantasmas cuando se recuerda que el mismo Hollywood ha producido *Perdidos en la noche* (tres Oscars de la Academia, 1969) y *¿Sabes quién viene a cenar?* (dos Oscars, 1967).

Aunque el Código haya perdido su rigor, nadie puede rescatar ya los films que en cuarenta años adulteraron su tema o su forma para servir a los intereses o los temores de la industria. En ese terreno, Hollywood ha estado a la par de todos los otros países productores, afligido por la intervención del empresario, del gobernante o del censor en las intenciones del artista creador. Por su difusión enorme, por la dependencia de enormes costos, por la misteriosa convicción que las imágenes producen sobre el espectador, el cine ha sido vigilado, moldeado y retocado más que ningún otro vehículo de arte o de información. Entre la presumible obra de un artista y su presumible espectador, el cine admite barreras sin pausa:

1) *EL FILM QUE NO EXISTE,* porque alguien impidió que el proyecto llegara a realizarse. Esta censura previa no tiene arreglo y es aplicada por agentes muy variados. En 1930 S. M. Eisenstein y tres colaboradores prepararon un libreto sobre la novela *An American Tragedy,* de Theodore Dreiser, pero la Paramount opinó aparentemente que el enfoque era peligrosamente sociológico y dejó de lado la idea[3]. En 1934 la Metro Goldwyn Mayer compró los derechos de *Los cuarenta días de Musa Dagh,* una exitosa novela de Franz Werfel que enfoca la histórica masacre de armenios por el ejército turco (1915), pero no pudo hacer el film, ante presiones del gobierno de Turquía[4]. También en 1934 el pistolero John Dillinger fue liquidado por balas policiales, a la salida de un cine, y aunque en ese momento los gangsters eran personajes habituales en la producción de Hollywood, el caso no fue recogido por film alguno, ante orden expresa de Will

[3] *The Censor, the Drama and the Film, 1900-1934,* por Dorothy Knowles. La Paramount filmó sin embargo la novela en 1931 y nuevamente en 1951.
[4] *The Face on the Cutting Room Floor,* por Murray Schumach

H. Hays, supervisor del Código de Producción, aparentemente para evitar la mayor fama de un delincuente [5]. Hacia 1946 el productor John Houseman no consiguió filmar *The Blast in Centralia Nº 5*, un relato periodístico sobre una histórica explosión en una mina, que planteaba el problema de la responsabilidad colectiva en la catástrofe y que fue vetado sucesivamente por los Departamentos Legales de RKO, de Metro y de Columbia [6]. En 1949 el director francés André Cayatte quiso filmar *L'affaire Seznec*, sobre un incidente judicial auténtico (de 1923) en el que un acusado había sido condenado por asesinato con pruebas sólo circunstanciales, pero el ministro de Justicia de Francia vetó radicalmente el proyecto [7]. En 1955 la censura española prohibió a Luis García Berlanga la realización de un libreto titulado *Los gancheros*, que versaba sobre el trabajo de leñadores en los bosques; después el director declararía que no llegó a entender el sentido de la prohibición, ya que su film no tocaba problemas morales, políticos ni religiosos [8]. En 1960 Frank Sinatra anunció que produciría *The Execution of Private Slovik*, sobre el caso del único soldado norteamericano que fuera ejecutado por desertor durante la Segunda Guerra Mundial (enero 31, 1945); semanas después, y a raíz de que había contratado al efecto al libretista Albert Maltz (presunto comunista), debió someterse a numerosas presiones privadas y oficiales, cancelando finalmente el plan [9]. En 1962 y en Buenos Aires, los directores Juan Antonio Bardem, Alfredo Bettanin, Enrique Dawi, Lautaro Murúa y José Martínez Suárez se dispusieron a rodar un semi-documental titulado *Fecha patria*, cuyo propósito era testimoniar los diversos hechos de la fiesta nacional del 9 de Julio; en los días previos comprobaron que el Sindicato de la Industria Cinematográfica Argentina no autorizaba a sus miembros a trabajar durante un plazo tan breve, por lo que la idea terminó por ser abandonada [10]. En 1963, Luis Buñuel descubrió que el gobierno español le impedía filmar *Tristana*, sobre la novela de Benito Pérez Galdós, alegando que el libreto justificaba la realización de duelos; ese veto postergó el proyecto, hasta que en 1969 Buñuel realizó el film como co-producción entre Francia, Italia y España [11]. En 1968 el

5 Schumach: *idem*. Recién en 1945 se permitió hacer un film titulado *Dillinger*. El caso se reprodujo con Al Capone, que en vida no fue mencionado por ningún film de Hollywood. Muerto en 1947, su biografía fue hecha en 1959.

6 *Sight and Sound*, Londres, otoño 1962.

7 *Sight and Sound*, primavera 1956.

8 Filmografía de Luis García Berlanga, publicada por Cine Universitario del Uruguay, 1960.

9 *Inquisition in Eden*, relato autobiográfico de Alvah Bessie, Nueva York, 1965; ver también *Sight and Sound*, verano 1960.

10 *Tiempo de Cine*, Nº 10-11, Buenos Aires, 1962.

11 Notas de Francisco Aranda desde Madrid, en *Sight and Sound*, verano 1963 y primavera 1970.

productor David Wolper compró en 800.000 dólares los derechos cinematográficos de *The Confessions of Nat Turner*, novela de William Styron, que debía dirigir Norman Jewison; en las semanas siguientes la idea fue combatida por líderes negros americanos y finalmente desechada por el productor [12]. Muchos otros ejemplos, menos publicitados por libros y artículos periodísticos, documentan similares fracasos del cine ante gobiernos, entidades y grupos de presión.

2) *LAS MODIFICACIONES DURANTE LA PRODUCCION*, que habitualmente rebajan el propósito inicial. En 1927 y en la Unión Soviética, el film *Octubre* debía conmemorar los diez años de la revolución rusa, pero en ese momento León Trotsky era expulsado por Stalin de todo cargo oficial, y así el director S. M. Eisenstein recibió orden de compaginar nuevamente el material, eliminando a Trotsky de toda escena y, de hecho, deformando la historia. Retoques similares, en todos los grados posibles, han sido hechos por Hollywood a través de las décadas, eliminando una referencia del libreto a problemas raciales, a un incidente homosexual, a un caso de prostitución. Muchas veces la adaptación ha alterado el material de una novela o de una pieza teatral, procurando un final feliz. Deben agregarse retoques más sutiles: los muchos films en que se evitó que un villano fuera mexicano, o dentista, o diabético, para obviar reclamaciones de México, de la Asociación de Dentistas o del Centro de Ayuda al Diabético.

3) *LOS CORTES AL FILM TERMINADO*, hechos por los productores a espaldas del director y de los otros autores. Este rubro incluye los más sonados incidentes de Hollywood y tiene por víctima principal a Erich von Stroheim, a quien le fueron mutilados ocho de los nueve films que llegó a dirigir. Víctimas famosas han sido también George Cukor, Jules Dassin, John Ford, John Huston, Fritz Lang, Sam Peckinpah y Orson Welles. Fuera de Hollywood, han sido notorios los cortes a films de Luchino Visconti y de S. M. Eisenstein.

4) *OTROS CORTES HECHOS POR LOS DISTRIBUIDORES*, cuando el film sale a la exhibición internacional. En 1963 Artistas Unidos compró *Muriel* de Alain Resnais, pero terminó por considerarla poco comercial para algunos territorios y no la estrenó por ejemplo en la Argentina o en Uruguay. Más frecuente es que el distribuidor suprima metraje al film que tiene en su poder, pretendiendo hacerlo más comercial. Así la empresa Universal eliminó dos episodios en *Dead of Night* (Al morir la noche, 1945, de Alberto Cavalcanti y otros), suprimió mucho metraje de *Le diable au corps* (El diablo y la

[12] Nota de Axel Madsen en *Sight and Sound*, primavera 1970.

dama, 1946, Claude Autant-Lara) y de la más reciente *Isadora* (1968, Karel Reisz). Otras empresas hicieron cortes considerables en *Amore in cittá* (seis episodios de Fellini, Zavattini, Antonioni y otros, 1953), *L'oro di Napoli* (Vittorio de Sica, 1954), *Oklahoma* (Fred Zinnemann, 1955), *Boccaccio 70* (episodios de Fellini, Visconti, de Sica y Monicelli, 1962), *America, America* (Elia Kazan, 1964). En ejemplos argentinos más recientes sobresalen los 44 minutos cortados a *The Finian's Rainbow* (El camino del arco iris, 1968, Francis Ford Coppola), 30 minutos a *The Wild Bunch* (La pandilla salvaje, 1969, Sam Peckinpah) y 20 a *Medea* (Pasolini, 1969). Es seguro que ahora mismo, en Buenos Aires, alguien está cortando algo a algún film. Lo hace a veces para ahorrarse una discusión con la censura o para conseguir una calificación más benigna, que permita por ejemplo el acceso de niños de 14 años. Pero en muchos otros casos se elimina metraje para obtener un film más liviano y más corto, que pueda ser exhibido en cinco y no cuatro funciones diarias. Esto crea una responsabilidad moral de las empresas, que son tan culpables de cortar la obra ajena como la misma censura oficial. Es difícil perdonar a la Warner que haya perdido para siempre varias secuencias de *A Star Is Born* (Nace una estrella, 1954), incluyendo canciones por Judy Garland y escenas dramáticas que habían dejado muy satisfecho al director George Cukor [13]. Y quien haya visto en el exterior una versión completa de *Dead of Night* sabe que el paso de comedia entre dos jugadores de golf, no exhibido nunca en la Argentina, era realmente divertido.

5) *LA PROHIBICION DE EXPORTAR O DE EXHIBIR*, resuelta por el gobierno del mismo país productor, es una derivación mayor de la censura. El gobierno de Francia ostenta el record de intervenciones, provisorias o definitivas, contra *Zero de conduite* (Jean Vigo, 1933), *Le corbeau* (H. G. Clouzot, 1943), *Les statues meurent aussi* (Alain Resnais, 1951), *Les liaisons dangereuses* (Roger Vadim, 1959), *Le petit soldat* (Jean Luc Godard, 1960), *La religieuse* (Jacques Rivette, 1965). El gobierno de Alemania nazi combatió de varias maneras los films alemanes de Pabst, de Fritz Lang, de Max Ophuls y prohibió la difusión de *Taifun* (Robert Wiene, 1933), *Starke Herzen* (Herbert Maisch, 1937) y *Der letzte Appell* (Max Kimmich, 1939). La Unión Soviética ocultó durante más de una década la segunda parte de *Iván el terrible* de S. M. Eisenstein (terminada en 1946, estrenada en la Argentina en 1960 como *La conspiración de los boyardos*). El ejército norteamericano debió intervenir activamente

13 *The Celluloid Muse*, por Charles Higham y Joel Greenberg, Londres, 1969.

para que no se difundieran dos documentales de John Huston, titulados *The Battle of San Pietro* y *Let There Be Light* (1944). En España no quieren oír hablar de un film español llamado *Viridiana* (Luis Buñuel, 1960) y en Polonia prefieren olvidar que Jerzy Skolimowski dirigió *Rece do gory* (también conocido como *Hands Up* o *Manos arriba*, 1967). A veces un gobierno se molesta en obtener la prohibición mundial de un film extranjero, como lo consiguió la República Española en 1935, cuando presionó a la Paramount para retirar *The Devil Is a Woman* (Tu nombre es tentación, dir. Josef von Sternberg), aunque afortunadamente no fueron quemadas todas las copias. Otras veces un gobierno se molesta en gentil representación de otro. Así, el gobierno argentino de 1941 quiso evitar que Hitler se ofendiera e impidió el oportuno estreno de *Confesiones de un espía nazi* (Anatole Litvak, 1939) y de *El gran dictador* (Chaplin, 1940); ambos films se estrenaron recién en 1945, cuando Alemania ya perdía la guerra, y en el primer caso bajo el título *Confesiones de un agente secreto* [14], probablemente porque los espías nazis ya no tenían actualidad en abril de 1945. Gobiernos argentinos más modernos, más cercanos al progreso de los tiempos, impidieron la difusión del corto *Los cuarenta cuartos* (de Juan F. Oliva, 1961-62, producido por la Universidad del Litoral), demoraron durante dos años el estreno de *La herencia* (Ricardo Alventosa, 1962) y prohibieron durante 1968-69 los estrenos de *Ufa con el sexo* (Rodolfo Kuhn), *Fuego* (Armando Bo) y *La hora de los hornos* (Fernando Solanas). El último film, que desarrolla una interpretación política y social de la Argentina, hizo su carrera comercial en el exterior y obtuvo premios en festivales. En 1971 el gobierno de Levingston prohibió por decreto la exhibición de *¿Ni vencedores ni vencidos?* (prod. Daniel Mallo), una recopilación de noticiarios cinematográficos sobre el peronismo. También aquí se hizo por ley lo que normalmente hace el organismo censor; también aquí el film gozaba de la distribución extranjera aunque no podía ser exhibido en su país de origen.

6) *LA DUDA SOBRE EL RESULTADO COMERCIAL* suprime de hecho la difusión de un film, o la posterga hasta tardías retrospectivas de cine-clubes o de cinematecas. En la Argentina no se conocieron comercialmente *La terra trema* (Visconti, 1948), *Der Verlorene* (Peter Lorre, 1951), *La signora senza camelie* (Antonioni, (1953), *Ordet* (Carl T. Dreyer, 1955, primer premio en Venecia), *Le mystére Picasso* (H. G. Clouzot, 1956), *The Rising of the Moon* (John Ford, 1957), *Trono de sangre* (Akira Kurosawa, 1957, sobre "Macbeth"), *Le dejeuner sur l'herbe* (Renoir, 1960), *Zazie dans le*

[14] *Heraldo del Cinematografista*, Buenos Aires, 1945, p. 46.

*Metro* (Louis Malle, 1960) y decenas de films japoneses, húngaros, yugoslavos, polacos, alemanes, rumanos o checos, aclamados por la crítica europea y premiados en festivales. No se estrena regularmente el corto metraje extranjero, que es inmenso y variado, ni tampoco el nacional, aunque este último está teóricamente protegido por la Ley de Cine.

## *LAS VICTIMAS POR DENTRO*

En el conjunto, esas presiones y limitaciones documentan rasgos únicos del cine, que combina la creación colectiva, la urgencia comercial y la repercusión pública, en un grado y una manera que desconocen todas las otras artes. A una persona normal no se le ocurriría censurar una sinfonía o perseguir a su compositor: las excepciones son de la Alemania nazi (que decidió aliviarse de Arnold Schonberg porque era judío), de la Unión Soviética (que hacia 1948 rezongó a Prokofiev, Shostakovich y Kabalevsky por componer música demasiado difícil para el pueblo) y de la Argentina (que en 1967 prohibió la ópera *Bomarzo*, de Ginastera y Mujica Láinez, causando hilaridad en el extranjero). La literatura y el teatro han sufrido en menor grado los ataques de la censura, pero tras las batallas sobre *El amante de Lady Chatterley*, sobre el *Ulises* de Joyce y sobre algunas piezas teatrales de George Bernard Shaw, ambos rubros gozan ahora del respeto mundial y de una tolerancia similar a la que se tiene por la pintura, la arquitectura o la poesía, al punto de que en el teatro neoyorquino, desde 1968, se ha desplegado una licencia sexual y política sin precedentes. En el cine, en cambio, todos saben y todos mandan, desde la empresa productora que recorta las ideas de Orson Welles o de John Huston hasta el gobierno soviético que esconde un film de Eisenstein porque el mundo no debe ver deformada la imagen histórica de Iván el Terrible (1530-1584). Como dijo von Sternberg, "no he encontrado todavía a una persona que no sea un experto crítico de cine" [15].

Las presiones industriales, comerciales, morales y políticas producen resultados en varios órdenes y ante todo modifican el cine mismo. En setiembre de 1949, cuando los Códigos de Producción en Hollywood eran más rigurosos que los actuales, el productor Samuel Goldwyn pronunció una conferencia en la Convención Anual de Exhibidores Cinematográficos, reunida en Los Angeles. Dijo:

[15] *Tiempo de Cine*, Nº 16, Buenos Aires, 1963.

*"Debiéramos avergonzarnos de que la cinematografía sea la única industria o arte del país que deba someterse por anticipado a la censura. No hay ninguna otra entidad que tenga que vender, exponer o decir algo y que antes deba ir, sombrero en mano, a algún funcionario subalterno y decirle* Por favor, ¿puedo hacer esto? *Me opongo a la censura en la teoría y en la práctica. En principio porque es una intromisión intolerable en nuestros derechos como nación libre, y en la práctica porque produce el descenso en el nivel de la cinematografía hasta el más bajo común denominador. El resultado es que, aunque producimos algunas películas muy buenas, consideramos que la mayor parte de nuestra producción tiene poca y verdadera sustancia, si es que tiene alguna. Nuestro temor a lo que harán los censores nos impide describir la vida tal como es en realidad. Seguimos contando una porción de pequeños cuentos de hadas, huecos, que no tienen relación con nada vital y que carecen, específicamente, de gran atracción para el inmenso público que ha pasado de los treinta años. Cuando digo que la censura debe suprimirse, no estoy pidiendo permiso para hacer películas que ofendan en lo más mínimo la decencia pública, sino que digo que una vez demostrada nuestra competencia y entregados nuestros films, quedemos, ustedes y yo, libres de la interferencia de ciertas mentalidades estrechas que piensan justificar su existencia empleando tijeras en vez de inteligencia"* [16].

Una prueba histórica de esa opinión de Goldwyn fue aportada veinte años después. Los nuevos Códigos de Producción liberaron temas antes prohibidos o restringidos en Hollywood, y si bien eso ha provocado una abundancia de films sobre homosexualidad y anexos, también ha contribuido a un apogeo del cine norteamericano (especialmente desde 1968), apuntado por obras de Arthur Penn, John Frankenheimer, Stanley Kubrick, Martin Ritt, Roman Polanski, Dennis Hopper, Norman Jewison, Sidney Lumet, Mike Nichols, Frank Perry, John Schlesinger, George Roy Hill, Sydney Pollack, John Korty y otros nombres de una nueva generación. Los pequeños cuentos de hadas, huecos y carentes de vitalidad, están ahora en la televisión.

Otros resultados de aquellas presiones afectan a los artistas creadores. En 1928 Mauritz Stiller murió en Suecia, poco después de que su prestigio fuera disminuido por dos años de lucha con la industria de Hollywood; en 1948 Eisenstein murió de un ataque cardíaco, tras la prohibición de la segunda parte de *Iván el Terrible*; en 1957 Max Ophuls murió, también de un ataque cardíaco, tras sufrir las tremen-

16 *La Prensa,* Buenos Aires, setiembre 27, 1949.

das mutilaciones inferidas por los productores a su *Lola Montes.* El exilio europeo fue la salida de Orson Welles y de John Huston ante conflictos con la industria, como también fue la solución de Joseph Losey, Jules Dassin, Carl Foreman y Charles Chaplin ante las campañas anticomunistas, durante 1950-52. Entre quienes resolvieron aceptar la permanencia en Hollywood se produjeron humillaciones diversas: Erich von Stroheim accedió a trabajar como intérprete en la misma Metro Goldwyn Mayer que tanto lo había castigado; William Wyler, Frank Borzage, Lewis Milestone, Fritz Lang, Josef von Sternberg, King Vidor y muchos otros debieron aceptar obras de encargo, muy inferiores a su mejor fama. La crítica suele ser cruel con esas transacciones en la carrera de un creador, aunque sería más útil hacer comprender el mecanismo que las explica. La carrera de John Ford muestra cómo los films valiosos y las concesiones se alternan cronológicamente, sugiriendo que el director accede a unos títulos para poder realizar otros. Entre 1935 y 1941 Ford realizó una cantidad asombrosa de films memorables: *El delator, Prisionero del odio, La diligencia, El joven Lincoln, Al redoblar de tambores, Viñas de ira, Hombres de mar, El camino del tabaco, Qué verde era mi valle.* Pero del mismo período son trivialidades que están firmadas por Ford y que parecen anónimas, como *El ídolo del regimiento* (con Shirley Temple), *Cuatro hombres y una plegaria* o *La patrulla submarina,* tres films sólo explicables por el interés comercial de 20th Century Fox en fabricar mercadería de fácil colocación.

Fuera de Hollywood, las presiones comerciales y políticas explican otros saltos que en su momento parecieron sorprendentes: la caída de Vittorio de Sica a films sentimentales muy ajenos al rigor de 1946-52, la dedicación de Carl Foreman a superproducciones inglesas demasiado vacías, o la más reciente separación de Skolimowski, que dejó el cine polaco para filmar en Bélgica o en España. Dentro de Hollywood, las batallas entre productores y directores producen otros efectos menos conocidos. Si un director no acepta indicaciones, puede ocurrir que sea removido de su puesto y sustituido por un colega: Howard Hawks comenzó el rodaje de *Viva Villa* (1934, terminado y firmado por Jack Conway), George Cukor el de *Lo que el viento se llevó* (1939, firmado por Víctor Fleming), Rouben Mamoulian el de *Laura* (1945, terminado por Otto Preminger), Carol Reed el de la segunda versión de *Motín a bordo* (1962, terminado por Lewis Milestone después de incidentes promovidos por los caprichos de Marlon Brando). Cuando no opera el interés comercial sino el político, pueden producirse disimulos aun más elaborados. La Lista Negra de Hollywood contra el comunismo (1947 a 1960, aproximadamente) derivó, por ejemplo, en que el proscripto Michael Wilson no aparezca como autor del libreto que escribió para *La gran tentación* (William Wyler, 1956),

o que en los créditos de *El puente sobre el río Kwai* (David Lean, 1957) se omita mencionar la contribución del también proscripto Carl Foreman. En la misma época, muchos otros argumentistas colocados en la Lista Negra siguieron vendiendo libretos a Hollywood bajo el manto de seudónimos que nadie ha querido publicar después.

## *TRISTEZAS ARGENTINAS*

Los efectos de la censura sobre el cine argentino deberían ser un problema nacional, desde el momento en que el Estado, a través del Instituto Nacional de Cinematografía, se ha propuesto desarrollar, fomentar y difundir esa industria (Ley 17.741, mayo de 1968, art. 1º). El proteccionismo al cine argentino ha conocido muchas variantes, atribuibles a la diversidad de leyes, decretos, disposiciones, presidentes, directores e interventores que se han sucedido desde la creación del Instituto: Antonio Aíta (abril de 1957), Narciso Machinandiarena (mayo de 1958), Emilio Zolezzi (febrero de 1959), Roberto Christensen (agosto de 1960), Julián Bonamino (enero de 1961), Enrique Taurel (febrero de 1961), Juan Carlos Goti Aguilar (mayo de 1962), Marcelo J. Moreno (setiembre de 1963), Gastón Nogués (octubre de 1963), Alfredo J. Grassi (setiembre de 1964), coronel Oscar Vedoya (julio de 1966). Al administrador siguiente, coronel Adolfo Ridruejo, hay que reconocer ante todo el mandato más prolongado en ese puesto (desde 1966) y la contribución, probablemente parcial, a los términos de la ley 17.741. Pero fue también durante su mandato que la censura oficial se estabilizó con la creación del Ente de Calificación Cinematográfica, y aunque es posible que el coronel Ridruejo sea ajeno a esa creación, la coincidencia coloca a la industria del cine argentino bajo dos organismos supervisores, variablemente combinados o enfrentados.

En la actualidad, cualquier empresa puede producir un film y pedir al INC un crédito para financiarlo, con los fondos que el Instituto recauda del cine mismo (10 por ciento de las entradas brutas en todo el país). La solicitud obliga a la entrega previa del libreto y éste pasa a consideración del Ente de Calificación Cinematográfica, el que a su vez pide asesoramiento donde lo crea oportuno; así, por ejemplo, *El santo de la espada* (Torre Nilsson) debió ser aprobado previamente por el Instituto Sanmartiniano y por diversas dependencias del Ejército. Si el libro es aceptado, debe tramitarse el crédito ante el Banco de la Nación. En la práctica, ese trámite se hace tan lento que la empresa productora no puede mantener bajo contrato, durante meses, a los intérpretes, técnicos y asistentes que requiere la producción. Esto puede llevar a comenzar el rodaje con fondos propios, con créditos

de otras fuentes (*El santo de la espada* fue financiado, en parte, por el Banco Municipal) y con promesas de pago demorado a algunos servicios. El crédito del Banco de la Nación generalmente llega cuando el rodaje está en sus últimas etapas, pero obviamente el Banco tiene prioridad de cobro sobre lo que se produzca en boletería. Ocurre sin embargo que el film terminado debe ser nuevamente sometido al Instituto y al Ente. Puede suceder entonces que se nieguen a este film los certficados de exhibición y de exportación, como ocurrió a *Ufa con el sexo* (de Rodolfo Kuhn), que según el Instituto atenta "contra el estilo nacional de vida o las pautas culturales de la comunidad argentina" (Ley 17.741, art. 13) lo que de hecho paraliza una inversión estimada en 25 millones de pesos (viejos), o como ocurrió también a un film variablemente conocido como *Los psexoanalizados* o *Los neuróticos*, detenido por objeciones del Ente, con un capital que su productor estimó en 40 millones de pesos [17]. Comparativamente, es un alivio que a un director le nieguen de antemano la aprobación sobre el libreto, como le ocurrio a Bernardo Borenholtz con una idea irrealizada que tituló *Caminar sobre un río*.

A estos incidentes hay que agregar aun las amenazas latentes en otras disposiciones. En un texto que procura coordinar lo resuelto separadamente por las leyes 17.741 y 18.019 (o sea la Ley de Cine y la Ley de Censura), el Instituto Nacional de Cinematografía dictó la resolución 464/020 (marzo de 1969), que llega a prever la denuncia por el Instituto, ante juez competente, "por tentativa de apología del delito" o de "publicación obscena", por el solo hecho de presentar películas o libretos que contrarían ciertas disposiciones de tales leyes. En la práctica, eso supone que un productor está obligado a hacer visar previamente sus libretos y sus films, pero si en ellos hay algo prohibido por la ley (y, en el caso, esto es materia muy subjetiva) no solamente verá rechazadas sus ideas sino que estará sometido a la Justicia, antes de haber publicado o difundido nada.

La censura previa se instala así en el centro del proteccionismo al cine argentino y convierte en tragicómica a una ley que empezó por declarar que no podrá restringirse la libertad de expresión cinematográfica en cualquiera de sus manifestaciones. El resultado de la censura previa es, desde luego, la autocensura. El productor comienza por restringir sus planes, previendo que un tema audaz podrá conducirlo a un juicio, a una prohibición o a una pérdida económica. En marzo de 1970, muchos espectadores objetaron a Torre Nilsson el simplismo de su retrato de San Martín en *El santo de la espada* y señalaron sus evidentes debilidades de concepción artística: estampas históricas con-

[17] *Los neuróticos* fue autorizada a fines de 1970, tras dos años de prohibición.

vencionales, diálogos que a menudo parecen dichos en bastardilla, carencia de una exposición más nítida para los conflictos, apenas insinuados, entre San Martín y el gobierno de Buenos Aires. Esas objeciones (contrastadas con elogios casi unánimes a las escenas de batallas) son fáciles de explicar. Si Torre Nilsson se hubiera propuesto un enfoque revisionista o simplemente crítico sobre la época y el personaje, su libreto no habría sido aprobado. Si en situación y diálogo se hubiera insinuado la debilidad moral o la villanía de personajes históricos, la protección financiera oficial habría sido retirada. O, en el mejor de los casos, se habría autorizado a Torre Nilsson a seguir adelante con su film, pero con dinero de fuentes privadas y sin el apoyo del Ejército, lo que en la práctica implicaba no contar con los cañones, uniformes, utilería y multitudes que la producción exigía. De hecho, el proyecto habría sido cancelado. Ese fue por otra parte el caso de *El caudillo*, un proyecto de Fernando Ayala y Héctor Olivera (sobre libreto de David Viñas) que procuraba retratar al Chacho Peñaloza, peculiar rebelde del siglo pasado contra sucesivos gobiernos de la época. Los productores contaban ya con la aprobación del libreto por parte del Ente de Calificación Cinematográfica y de la Dirección de Estudios Históricos del Ejército, y entonces invirtieron veinte millones en contratos y vestuarios. Tardíamente descubrieron que otra dependencia militar, con el respaldo del Comando en Jefe, se negaba a prestar su colaboración a un tema polémico. Aparentemente se temió que el personaje despertara la comparación con el Che Guevara y con guerrillas de este siglo. El rodaje de *El caudillo* no se hizo.

La autocensura del cine argentino elimina toda posibilidad de que el productor local se anime a plantear los equivalentes de films extranjeros prestigiosos. En Estados Unidos se puede cuestionar seriamente el riesgo de un Ejército fuerte (como en *Siete días de mayo* o en *Doctor Insólito*) pero en la Argentina no se puede hacer un film que mencione a caudillos del siglo pasado, como el Chacho Peñaloza o Felipe Varela, sin contar a figuras más polémicas, como Guevara o Perón. Tampoco se ha propuesto un film que suponga una crítica a la Iglesia (como *La religiosa*), a la familia (como *I pugni in tasca*), una exposición de tendencias políticas modernas (como *La China se avecina*) o que trate temas sexuales aun en planos serios e inteligentes (como *Las chicas* de Mai Zetterling). Durante varios años Hugo del Carril quiso tratar la prostitución y la trata de blancas, pero aunque ese tema figura en muchos films franceses e italianos, no consiguió hacerlo nunca en la Argentina.

El problema se complica aún más por la escasez de un mercado exterior para el cine nacional. Los productores europeos pueden no preocuparse mucho si la Argentina prohibe *Satyricon*, *If* o *La Chinoise*, que se financian con la exhibición en otros países. Un productor ar-

gentino sólo cuenta en cambio con el mercado nacional, con parte del uruguayo y con una reducida fracción de otros mercados latinoamericanos.* El resultado es que debe producir con un amplio margen de seguridad, lo que explica las abundantes comedias inofensivas dedicadas a la mayor gloria de Luis Sandrini, Palito Ortega, Sandro o Norman Briski. Cuando los productores se apartan de esa línea, los films resultantes sufren pobres resultados comerciales (*Tiro de gracia,* de Ricardo Becher), o aceptación por minorías muy especiales (*The Players versus Angeles Caídos,* de Alberto Fischerman) o el prolongado rechazo por los distribuidores (*Mosaico,* de Néstor Paternostro). Una variante es producir temas eróticos para su explotación exclusiva en otros países, como ha ocurrido con films de Isabel Sarli y de Libertad Leblanc, pero es difícil creer que eso desarrolle, fomente o proteja la producción de cine argentino.

Una solución para esos males sería la protección a la calidad de los films. En el presente, el Instituto otorga créditos (con demoras), obliga a las salas a exhibir cine argentino (con serias deficiencias) y otorga una ayuda en efectivo, que se denomina Recuperación Industrial, y que puede alcanzar al 100 por ciento del costo reconocido de cada film, en proporción a lo que éste haya obtenido en su explotación comercial. Este último apoyo económico es paradójico, porque da dinero al film que obtuvo aprobación pública en boletería, pero es sin embargo indispensable para cubrir los altos costos del rodaje en el país: la recuperación es lo que el Estado paga, con dinero del espectador, para que el cine argentino exista. Pero en cambio los posibles films de calidad, aptos para el prestigio que otorgan críticos o festivales, y poco aptos para la gran aceptación pública, quedan huérfanos de la protección oficial y están condenados a perder dinero. Hasta 1966 existieron concursos anuales que conferían esos premios a la calidad, pero la designación de jurados discutibles, la formación de las así llamadas "trenzas" para comprometer votos, el absurdo de algunos fallos y, sobre todo, la sospecha de corrupción y de soborno, terminaron por provocar la eliminación de ese régimen. En ese momento el Instituto declinó las fórmulas sustitutivas que podrían mantener los premios a la calidad: jurados de críticos imparciales o de personalidades extranjeras, como se hace regularmente en los festivales.

La formulación teórica de la ley 17.741 pareció excelente en mayo de 1968. Cuatro años después, el fomento al cortometraje no existe en la práctica, la formación de futuros cinematografistas se reduce a estudios muy precarios, la calidad del cine argentino no está protegida por premio alguno, la difusión exterior es muy limitada y la producción misma está doblemente condicionada por la censura previa y por las estructuras industriales y comerciales.

El resultado de todos los planes abortados, los retoques, los cortes y las prohibiciones debe ser un largo lamento por la desventura del cine. Ninguna explicación alcanza para enjugar ese llanto, pero por lo menos una mitad de los males aparece encuadrado en el sistema de libre empresa. Si John Huston se pelea con el productor David O. Selznick (por *Adiós a las armas,* 1957), o George Cukor con Zanuck (por *The Chapman Report,* 1962) o Rouben Mamoulian con la Fox (por *Laura,* 1945), cabe recordar que en esos, como en otros casos, Selznick, Zanuck y Fox estaban invirtiendo dinero en un proyecto y lo defendían con su mejor criterio, equivocados o no. Cuando la Warner quita metraje a *Nace una estrella,* o cuando Paramount elimina media hora a *Erase una vez en el Oeste* (y deja zonas incomprensibles en el argumento) debe recordarse que Warner y Paramount son dueños de ese material. Una situación similar ocurre por cierto con los menos famosos conflictos de directores soviéticos, húngaros, checos, polacos o cubanos frente a sus respectivas autoridades, porque allí la producción estatal sólo cambia los rivales, sin cambiar el problema básico.

La situación es distinta cuando opera la censura oficial, que se adueña de lo ajeno. Alguna vez George Bernard Shaw escribió que no conocía un solo caso de una mujer que se hubiera pervertido por leer un libro o por ver una pieza de teatro, pero los comités de censura creen, en cambio, que el cine debe ser cortado o prohibido para proteger la moral pública. Esto tendría fundamento en cuanto a menores de edad, aunque, paralelamente, el Estado parece no advertir que los niños tienden a imitar la violencia de la televisión y algunos de los riesgos del circo. En todo lo relativo a cine y menores de edad, nadie piensa por cierto que los niños tengan un derecho natural a ver *La dolce vita, Teorema, La religiosa, Ulises* o *Satyricon,* films que ciertamente no comprenderían. Pero en cuanto a mayores de edad, la censura argentina procede en forma insensata. Si se prohíbe *Mujeres enamoradas* a menores de 18 años, es un exceso cortarle además una escena pasional y una pelea de hombres desnudos, entre otras mutilaciones que dañan claramente al film. Ese es, sin embargo, el procedimiento habitual que sigue el Ente de Calificación Cinematográfica, dirigido por el doctor Ramiro de Lafuente: tratar al público mayor de edad como si fuera menor de edad. Su amplio objetivo es supervisar el cine que los adultos pueden ver, y no sólo restringe el material confeccionado con malicia (comedias populares italianas, pedagogía sexual por suecos o daneses) sino que ordena cortar obras de prestigio reconocido, como *Persona* (Bergman) o *Blow Up* (Antonioni). En Londres, donde la censura parece ser más razonable (y hasta

da explicaciones de lo que hace), el British Board of Film Censors estableció en un folleto que los integrantes de ese cuerpo deben poseer:

> *"una educación de primera clase; conocimientos de la vida y experiencia del mundo; sentido común; sentido del humor; penetración imaginativa de las reacciones del público",*

a lo que su secretario, A. T. L. Watkins, agregó dos cualidades que deben ser subrayadas: *"gusto por el cine y un saludable disgusto por la censura"* [18]. En la Argentina es difícil examinar si existen esas u otras competencias, porque casi todos los censores omiten publicitar sus nombres, probablemente para no recibir presiones. Los periodistas no entran a las cabinas privadas donde se realizan funciones para la censura, pero los gerentes de empresas distribuidoras han verificado que los censores concurren a veces con sus amigos personales, y así estos amigos pueden ser celebrados por su conocimiento de la vida y experiencia del mundo: saben dónde encontrar versiones completas de películas difíciles.

Es imposible acusar al doctor de Lafuente de tener sentido del humor, por falta de pruebas al respecto, pero hay que reconocerle una penetración imaginativa en las reacciones del público. En 1964 imaginó que *Morir en Madrid* (documental de Frédéric Rossif) sería dañino para aquellos espectadores que tuvieran ideas distintas sobre la Guerra Civil Española (1936-39) y en consecuencia procedió personalmente a secuestrar la copia en la sala de estreno, episodio pintoresco que primero fue documentado por fotógrafos y después desautorizado por juez competente. En 1969 imaginó los graves peligros sociales derivados de exhibir *Revolución de Octubre*, otro documental de Frédéric Rossif (nada personal, desde luego) y ordenó cortar ciertas escenas que entendió favorables a la Unión Soviética, cuyos cincuenta años debían ser conmemorados por el film; esa presunta propaganda no había molestado mucho a la distribuidora, que era la empresa norteamericana Paramount. Haber evitado con tales cortes una insurrección armada es un mérito político que el doctor de Lafuente puede colocar con orgullo junto a su singular supervivencia como censor máximo a través de cinco gobiernos (Guido, Illia, Onganía, Levingston, Lanusse), envidiado quizá por funcionarios más inestables. Pero es sin embargo muy poco frente al privilegio que su cargo le confiere: él es uno de los escasos argentinos que ve cine extranjero en versiones completas.

No le gusta verlo, se supone, y hay que admirar la entereza moral que lo lleva a presenciar escenas procaces, para poder higienizarlas.

[18] *Sight and Sound*, primavera 1956

Si sobrelleva el disgusto por el cine junto a un saludable gusto por la censura, su sacrificio merece mayor atención pública. Es sabido, sin embargo, que al doctor de Lafuente le disgusta la fama y que no accede, por ejemplo, a la controversia periodística. Cuando concede algún reportaje, se limita a repetir discutibles conceptos generales, fingiendo ignorar que sus órdenes tienen fuerza pero no convicción.

Así las dudas sobreviven a su prolongada autoridad. De no existir tan rígida censura, tal vez el público argentino mayor de edad (que incluye médicos, arquitectos, abogados, escritores, sabios atómicos) llegaría a corromperse al ver lo que hoy se prohíbe. Si no fuera por el Ente de Calificación Cinematográfica, es posible que hordas de hombres excitados emergieran de los cines y violaran a indefensas vírgenes en Lavalle y Esmeralda, o quizás un poco más acá.

## II. — EL CULTO DEL RETOQUE

En dos documentados artículos titulados *The Legion of Lost Films*[19], el crítico Herman G. Weinberg propone la división del cine en tres partes: 1) Los films que fueron hechos y exhibidos; 2) Los que nunca fueron terminados, o que se exhibieron en versión muy mutilada, o que no llegaron a exhibirse; 3) Los proyectos para films, que quedaron en la idea, a veces en el libreto escrito.

La segunda categoría es luego ejemplificada por Weinberg con algunos títulos importantes, describiendo en pocas líneas cada una de sus crisis. Aunque en esa enumeración hay errores menores, el material tiene el mérito de sondear con datos precisos en zonas habitualmente ignoradas por el público: cómo se ha hecho o querido hacer cine, qué dificultades se presentaron, qué conflictos existieron entre sus realizadores.

En las páginas siguientes se ha procurado ampliar la idea de Weinberg, aportando docenas de otros casos y detallando con mayor minucia los conflictos producidos. Detrás de films que se conocen públicamente aparecen ciertas historias ocultas: las presiones ejercidos por la censura, pero también por un gobierno, por la empresa productora, por los distribuidores comerciales o por circunstancias externas, que van desde un capricho personal hasta una guerra mundial. Se advertirá allí la abundancia de films que protagonizaron intrigas internas de los estudios: un director cambiado por otro, un libretista cuyo nombre no se reconoce en los créditos finales, una mutilación final del film por los productores, encaminada a que el film pueda ser comercializado más fácilmente. En el conjunto, la operación censora se prolonga continuamente a través de caminos imprevisibles, como resultado de la creación colectiva de cada film, en medio de intereses cruzados. Un complemento de esos conflictos es, a la inversa, el de

[19] *Sight and Sound*, otoño 1962 e invierno 1962-63.

los films que pudieron ser hechos con libertad, pero a costa de deformar novelas, piezas teatrales y aun la realidad histórica. También ellos ilustran los sistemas y las maneras de la industria cinematográfica.

El orden del material siguiente es cronológico, porque toda otra clasificación induciría a confusiones, ya que ciertos films acumulan conflictos de diversa índole. Los ejemplos corresponden a varios países productores (incluyendo la Argentina) y abarcan desde 1916 a 1970. La lista es obviamente incompleta. Se han elegido casos debidamente documentados en libros, revistas, diarios y folletos, cuya constancia se agrega en cada caso. También esa documentación puede ser ampliada, porque muchos de los conflictos reseñados han sido recogidos por varios autores, con datos complementarios y a veces contradictorios Los datos técnicos que identifican cada film han sido agrupados en un índice final.

1916 — A DAUGHTER OF THE GODS. Dir. Herbert Brenon
(Una Hija de los Dioses, 1918)

Tras el éxito de *Neptune's Daughter*, que contenía varias secuencias de rodaje submarino, Brenon propuso a la Fox superar ese espectáculo con *A Daughter of the Gods*, otro film de esa índole. En agosto de 1915 llevó un vasto equipo a Jamaica y comenzó a gastar el dinero de la empresa en vastos escenarios: una fortaleza española, una ciudad morisca, una torre de la cual debería zambullirse Annette Kellerman, la nadadora protagonista. El rodaje llevó nueve meses y Fox demostró su furia ante los gastos eliminando el nombre de Brenon de los créditos iniciales. De allí siguieron una serie de pleitos, y más tarde Brenon organizó su propia compañía, para competir con Fox.

A pesar de ese incidente, Brenon hizo otros cuatro films para Fox hacia 1922. La eliminación de su nombre no fue completa. En los registros oficiales, figura como director de *Daughter of the Gods*.

— *Catalog of Copyright Entries*, 1912-1939.
— *Films in Review*, marzo 1955.

1921 — FOOLISH WIVES. Dir. Eric von Stroheim
(Esposas Imprudentes, 1922)

En su tercer film propio para la empresa Universal (los anteriores habían sido *Blind Husbands* y *The Devil's Passkey*), von Stroheim se propuso ambiciosamente un argumento que duraría cerca de tres horas. El tema tenía como protagonista al aventurero Karamzin (interpretado por el mismo von Stroheim), que vive en Mónaco con dos

amantes rotuladas como secretarias, sin perjuicio de relaciones adicionales con otras mujeres. El plan de Karamzin es seducir a la esposa del embajador norteamericano, para utilizarla en el tráfico de moneda falsa. Después de una serie de incidentes, Karamzin es asesinado por el padre de una muchacha a la que engañó, y su cadáver es tirado a un albañal.

Contra el cine del momento, *Foolish Wives* se caracterizaba por elementos de gran audacia: adulterio, falsificación de moneda, corrupción en las altas esferas. Su impacto fue claro, y con el tiempo llegaría a saberse que Jean Renoir, que estaba dispuesto a dedicarse a la pintura como su padre, cambió su vida cuando vio el film y advirtió las posibilidades narrativas del cine. Y sin embargo no había visto el film completo. En 1921 el joven Irving Thalberg (22 años) había llegado como hombre de confianza del productor Carl Laemmle hasta el puesto de supervisor de producción en la Universal. Descubrió que von Stroheim había estado rodando su film durante un año y que había gastado ya todo el presupuesto adjudicado, desde la reconstrucción de enormes escenarios (para simular Mónaco y el casino de Monte Carlo) hasta el pormenor maniático de medallas y uniformes. En su primer conflicto con el director, Thalberg ordenó que se terminara rápidamente con el film, y después le cortó aproximadamente un tercio del metraje. La copia mutilada es la única que sobrevive en archivos de cinematecas, e integró la retrospectiva von Stroheim en varios festivales, de los que el más importante fue el de San Pablo (1954) con presencia del director. Esa versión reducida de *Foolish Wives* cimentó la reputación realista del director, en parte por su tratamiento de temas arriesgados (la mujer americana es vista como un objeto sexual, los mutilados de la reciente guerra son presentados en primer plano), en parte por el deseo de autenticidad para los escenarios. La propaganda de la Universal presentó a von Stroheim como "el director del millón de dólares".

— *The Rise of the American Film*, por Lewis Jacobs.
— *Von Stroheim*, folleto del Festival de San Pablo, dirigido por Paulo Emilio Sales Gomes.
— *Film 21*, Montevideo.
— *Stroheim*, por Joel W. Finler.
— *Thalberg*, por Bob Thomas.

## 1922 — DIE FLAMME (Montmartre). Dir. Ernst Lubitsch

El último film alemán de Lubitsch, antes de su ingreso a Paramount en Hollywood, se basaba en una pieza teatral de Hans Muller y describía los infortunados amores de una "cocotte" parisina y un compositor (Pola Negri, Alfred Abel). Cuando ella advierte que no

consigue integrarse en la vida de su amante, termina por suicidarse, arrojándose por una ventana. El film fue comprado por Paramount y exhibido en Estados Unidos (1924) bajo el título de *Montmartre*, pero con la sustitución de un final feliz. Sobre el punto, Lubitsch declara: "La versión distribuida en América tuvo un final distinto, fue cortada en pedazos y no daba la menor idea del valor dramático y del impacto que el film tuvo en su versión original".

— *The Lubitsch Touch*, por Herman G. Weinberg.
— *Interviews with Film Directors*, por Andrew Sarris.

1922 — MERRY-GO-ROUND (Los amores de un príncipe). Dir. Erich von Stroheim

Para su cuarto film en Universal, von Stroheim se propuso otro retrato de la nobleza decadente, ubicando en Viena la doble relación de un conde aristocrático con una princesa y con una muchacha de pueblo. La primera lo lleva a un casamiento de conveniencia; la segunda provoca un conflicto mayor, porque otro hombre la pretende. Temáticamente, el film continúa las líneas trazadas por el director en *Blind Husbands* y en *Foolish Wives*.

Como supervisor de Universal, Irving Thalberg accedió al plan, pero con gran reserva de desconfianza. En perspectiva parece muy cautelosa su idea de que el conde protagonista no fuera interpretado por von Stroheim sino por Norman Kerry, lo que permitía remover al primero y continuar el film. Así ocurrió. A las cinco semanas de rodaje, cuando von Stroheim ya había gastado $ 210.000 (dólares) y sólo había terminado unas pocas escenas, Thalberg eligió algunas tomas del cuarto de montaje, que presentaban desnudo al protagonista. Con ellas y con la invocación del exceso en los gastos, tuvo el pleno respaldo de la empresa para despedir sumariamente a von Stroheim y sustituirlo por Rupert Julian. Esto derivó a su vez en varios cambios de libreto, en la eliminación de algunas secuencias ya hechas (que incluyen la seducción de la princesa por un mozo de establo) y en la reducción del plan original a una historieta sentimental sin mayor relevancia.

Von Stroheim vaciló mucho antes de autorizar la inclusión del film en la retrospectiva de San Pablo (1954), sabiendo que de su estilo personal quedan allí muy pocos rasgos.

— *Von Stroheim*, folleto del Festival de San Pablo.
— *Film 21*, Montevideo, 1954.
— *Thalberg*, por Bob Thomas.
— *Stroheim*, por Joel W. Finler.

1923 — GREED (Codicia). Dir. Erich von Stroheim

Tras su despido de la empresa Universal, von Stroheim propuso a la Goldwyn Company una adaptación de *McTeague*, una novela de Frank Norris (1870-1902), que había releído con entusiasmo en los anos previos, y que había dado a su autor la reputación de ser "un segundo Emile Zola". El argumento describe la amistad del dentista McTeague y del aventurero Marcus, el romance y el casamiento del primero con la joven Trina, la fortuna que ésta obtiene con un billete de lotería, la avaricia que contrapone a los tres personajes y que los lleva a la mentira y al crimen. Varias figuras secundarias y una minuciosa descripción de ambiente y época (San Francisco, fines de siglo) completan el diseño del texto original.

Von Stroheim obtuvo carta blanca de la Goldwyn Company y se empeñó en filmar toda la novela, sin omitir incidentes. Aun hizo más: desechó todo escenario artificial y rodó el film en calles de San Francisco, en la misma casa donde había ocurrido el crimen que inspiró la novela de Norris y en el Valle de la Muerte donde se ubica el encuentro final entre los rivales Marcus y McTeague. Un síntoma de su libertad de acción puede advertirse en el elenco, convocado especialmente desde sitios muy distantes; allí se incluye como actriz trágica a Zasu Pitts, cuya fama previa y posterior fue la de comediante.

Durante los dos años de preparación y rodaje de *Greed*, la Goldwyn Company se convirtió en Metro Goldwyn Mayer y su jefe de producción llegó a ser Irving Thalberg, enemistado con von Stroheim por anteriores conflictos en Universal. Cuando el film fue terminado, al modesto costo de medio millón de dólares, su metraje completo insumía ocho horas de proyección. Esta versión completa parece haber tenido sólo cuatro espectadores en una función privada: el mismo von Stroheim, el director Rex Ingram, los escritores Idwal Jones y Harry Carr; los tres últimos opinaron que habían visto el film más admirable en la historia del cine. Pero la empresa se negaba a distribuir un film de esa duración, ni a aceptar siquiera que se lo exhibiera en dos partes con un intervalo. El mismo von Stroheim procedió a cortarlo y llegó a concentrarlo en 24 rollos, que equivalían a unas cuatro horas de proyección. Como esa versión tampoco era aceptada, el realizador pasó el material a Rex Ingram, quien lo redujo a 18 rollos y advirtió a von Stroheim que era imposible cortar más.

Mayer y Thalberg no quisieron transar. Bajo la supervisión del segundo, *Greed* fue nuevamente cortada hasta llevar el metraje a diez rollos. Tiempo después, von Stroheim narraría que "Louis B. Mayer me dijo que no le importaba nada de Rex Ingram ni de mí" y que entregó el film "a un cortador que no había leído el libro ni el libreto, y en cuya cabeza no había otra cosa que un sombrero. Arruinó todo

mi trabajo de dos años. El resto del negativo fue quemado para conseguir de allí una reducción de plata, por valor de 43 centavos". Las mutilaciones llevaron a eliminar secuencias cuyo inventario fue establecido por el crítico Herman G. Weinberg:

*a*) Todo el argumento secundario entre la demente María Macapa y un avaro llamado Zerkow; este último personaje desapareció por completo del film, aunque su intérprete Cesare Gravina había sido llamado especialmente desde Buenos Aires;

*b*) Una anécdota paralela de romance entre dos ancianos, que ocurría en la misma casa de McTeague y Trina;

c) Casi toda escena vinculada a los padres de Trina, incluyendo una esencial en que ambos deben mudarse de domicilio porque la hija avara ya no les manda dinero;

*d*) Varias escenas descriptivas de la transición de Trina desde tierna esposa hasta avara miserable, incluyendo una en la que va al banco y hace cambiar su dinero por monedas de oro;

*e*) Toda la secuencia posterior al asesinato de Trina, que muestra a McTeague en su fuga hacia el Valle de la Muerte, llevando las monedas de oro robadas;

*f*) Todas las secuencias imaginativas que mostraban monedas de oro y que ilustraban, como un reiterado refrán, la presencia de la codicia en los personajes; esto incluye las alucinaciones de Trina, que ve a María Macapa como un instrumento del destino, porque le vendió el fatídico billete de lotería y a la larga arruinó su vida;

g) La transición de McTeague desde tímido dentista hasta la brutalidad sexual con que asalta a Trina; esto importaba como explicación de la conducta de ella, que transfiere el cariño por su marido a otro cariño posesivo por el dinero;

*h*) La apertura del relato y la presentación del padre de McTeague, un ebrio habitual, incluyendo una escena de "delirium tremens"; estos datos familiares explicarían mejor la formación del protagonista e insinuarían una tara hereditaria;

*i*) La soledad final de McTeague en el Valle de la Muerte, hasta su encuentro con Marcus.

El crítico inglés Gavin Lambert ha especulado sobre el resultado de esos cortes, opinando que si el concentrado realismo se extendiera a través de más horas, el conjunto perdería su intensidad y terminaría por ser insoportable para todo espectador. Fuera de esa moderada vindicación de las mutilaciones, toda la desventura de *Greed* pasó a la historia del cine como un símbolo de la lucha entre el artista y el productor.

— *Von Stroheim,* folleto del Festival de San Pablo.
— Estudio de Herman G. Weinberg, en el folleto *Cinemages,* junio 1954.
— *Sight and Sound,* abril-junio 1953.
— *Film 21,* 1954.
— *Thalberg,* por Bob Thomas.
— *Stroheim,* por Joel W. Finler.

1924 — TESS OF THE D'URBERVILLES. Dir. Marshall Neilan
(La soberbia de los hombres, 1926)

Durante dos años Neilan planeó la adaptación de la novela del inglés Thomas Hardy (1891) y comenzó a filmarla por cuenta de la Goldwyn Company. Antes de que la terminara, la empresa se convirtió en la Metro Goldwyn Mayer. Esto hizo depender a Neilan de Louis B. Mayer, un hombre por quien sentía profundo desprecio; en un artículo periodístico, Neilan fue citado como autor de la frase "Un taxi vacío llegó hoy al estudio y Louis B. Mayer salió de él".

Varias fricciones entre ambos hombres culminaron cuando después de una función privada del film, Mayer ordenó incluir un final feliz y no el trágico que había escrito Hardy: en lugar de ser ajusticiada por el asesinato de su seductor, Tess era perdonada en el último minuto y quedaba en libertad de volver al hombre que amaba realmente.

Neilan resistió el cambio pero Mayer insistió. Entonces Neilan rodó la secuencia de final feliz, exhibió ambos finales en una función privada de San Francisco, preguntó al público su preferencia y el voto mayor fue para el final trágico. Pero Mayer no accedió al cambio.

— *Films in Review,* noviembre 1962.

1925 — THE MASKED BRIDE (La novia enmascarada). Dir. Christy Cabanne

Josef von Sternberg comenzó en 1925 el rodaje y llegó a hacer cuatro actos (aproximadamente 40 minutos), hasta que se disgustó con Metro Goldwyn Mayer: "eran imposibles la película, la gente, el argumento", declaró. "Así que paré. Apunté con la cámara al cielorraso, y cuando vinieron a preguntarme qué estaba haciendo, contesté que eso era más interesante que lo que veía alrededor."

Los cuatro rollos de von Sternberg sólo fueron vistos por él mismo, por Louis B. Mayer, por dos compaginadores y por el crítico Herman G. Weinberg. Este último formula un elogio para ese material, que si hubiera sido conservado intacto "sería exhibido en los cineclubs de hoy: era una obra maestra". Después de la interrupción, la Metro llamó a Christy Cabanne como director. El film definitivo no fue exhibido luego por cine-clubs.

— *Sight and Sound,* otoño 1962.
— *Tiempo de Cine* Nº 16, Buenos Aires, 1963.

1925 — DIE FREUDLOSE GASSE (La calle sin alegría). Dr. G. W. Pabst

La prostitución es parte principal del tema de este film alemán. La censura de diversos países arremetió contra el resultado. En Francia le eliminaron una quinta parte del metraje, incluyendo toda escena de la "calle" principal. En Viena suprimieron todas las escenas en que aparecía Werner Krauss como carnicero (Krauss era un actor muy popular en Alemania y Austria). En Rusia convirtieron al teniente americano en un médico y cambiaron al personaje del asesino, que aparecía siendo entonces el carnicero y no la protagonista.

— *The Film Till Now,* por Paul Rotha y Richard Griffith.

1925 — THE MERRY WIDOW (La viuda alegre). Dr. Erich von Stroheim

A pesar de todos los conflictos previos, Thalberg admiraba el talento de von Stroheim y lo asignó a la dirección de *The Merry Widow,* un plan sorprendente si se tiene en cuenta que había que adaptar la opereta de Franz Lehar al cine mudo. Para von Stroheim el asunto era tentador. Al describir las complicadas relaciones entre la bailarina Sally, el príncipe Danilo, su primo el príncipe Mirko y el perverso Barón Sadoja, el director tenía por delante una nueva ocasión de explorar la decadencia y la corrupción de la aristocracia europea.

Desde el principio el film tropezó con inconvenientes. El director quiso interpretar a Mirko, pero Thalberg no podía arriesgarse a tenerlo como actor (lo que hubiera dificultado su eventual despido en medio del film) y decidió que Roy D'Arcy se hiciera cargo del papel. Más graves fueron aun las peleas entre von Stroheim y Mae Murray; como el director no quería estrellas, se empeñó en humillarla, llegó a ponerse de espaldas mientras se rodaba una escena de amor y tuvo con ella una batalla diaria. Tras un incidente de insultos, el director fue sustituido por Monta Bell, pero al día siguiente un arbitraje de Thalberg terminó en que la actriz pidió disculpas al director y von Stroheim retomó el rodaje.

La empresa hizo algunos cortes al film definitivo. El crítico Herman Weinberg, tras un examen de las fotos existentes, señala varias escenas mutiladas: la boda, la noche nupcial y la muerte repentina del Barón Sadoja; una fiesta de Mirko que termina en una orgía; otra fiesta de Danilo en el Maxim's de París; varias tomas de la corte. Aun más

importante es que a raíz del film se produjo una discusión posterior entre von Stroheim y Louis B. Mayer, que terminó con la expulsión del primero. Nunca más dirigió un film en Metro, aunque se vio obligado a volver allí como intérprete en 1932.

— *Thalberg*, por Bob Thomas.
— *Von Stroheim*, Festival de San Pablo.
— *Stroheim*, por Joel W.Finler.
— *Sight and Sound*, otoño 1962.

1926 — THE SEAGULL. Dir. Josef von Sternberg

Tras sus conflictos con Metro y después de un viaje a Europa, von Sternberg convino con Chaplin la realización de un film, el único que Chaplin haya confiado a otro director. También titulado *The Woman of the Sea*, el tema describe un cuadrilátero amoroso, con pescadores como personajes. La filmación se hizo en la costa de Monterrey, California, aparentemente con plena libertad para el director. Pero el resultado no satisfizo a Chaplin. Se han cursado tres explicaciones para el conflicto posterior:

*a*) John Grierson señaló que Chaplin concebía el film como realista y dramático, mientras von Sternberg sólo utilizaba el tema para composiciones visuales de enorme belleza pero que terminaban por ser vacías;

*b*) En el film terminado la actriz Eve Southern se lucía mucho más que Edna Purviance, quien era la preferida de Chaplin; había sido protagonista de buena parte de los films de éste;

*c*) Von Sternberg habría realizado una función especial en un cine de Beverly Hills, sin que Chaplin la autorizara.

Estas razones (probablemente combinadas entre sí) determinaron que Chaplin se guardara el trabajo de von Sternberg y nunca lo lanzara a la distribución. No hay testimonio suyo sobre el incidente, ni siquiera en su autobiografía. Oficialmente el film no existe: ni en el registro del Copyright, ni en la exhibición pública, ni en archivos de cinematecas.

— *Josef von Sternberg*, por Herman G. Weinberg.
— *The Films of von Sternberg*, por Andrew Sarris.
— *Film: An Anthology*, por Daniel Talbot.

1926 — THE TEMPTRESS (Donde la vida empieza). Dir. Fred Niblo

Mauritz Stiller comenzó a dirigir este drama que tuvo por protagonista a su protegida Greta Garbo. Sus métodos de dirección, sus peleas con el galán Antonio Moreno, su incapacidad para expresarse adecua-

damente en inglés, terminaron por llevarlo a un conflicto mayor con la empresa Metro, de la cual fue despedido por Irving Thalberg. El film prosiguió bajo la dirección de Fred Niblo.

El final del libreto requería que tras una vida sentimental y sexual muy agitada, la protagonista terminara en París como prostituta y muriera en la pobreza. Los críticos aplaudieron el film, pero el resultado comercial no fue muy satisfactorio. La Metro retiró las copias y agregó un epílogo, marcado "Cinco años después", que insertaba un final feliz, reuniendo a Greta Garbo con el galán. Esta segunda versión consiguió aplausos del público y objeciones de los críticos.

— William K. Everson, en *Sight and Sound*, octubre-diciembre 1954.

## 1926 — NAPOLEÓN. Dir. Abel Gance (NAPOLEÓN, 1928)

Con su ambición característica, Gance se propuso contar en un solo film toda la historia del emperador, desde la juventud en Córcega hasta la muerte en Santa Helena. No llegó a cumplir todo el plan, pero el film ha quedado en la historia como uno de los mayores intentos del género. Parte importante de la obra fue el agregado de algunas escenas rodadas en un sistema que Gance denominó Polyvisión y que requería una pantalla de triple ancho. Junto a secuencias de proyección normal, se agregaban otras en que la imagen se triplicaba, sea para reforzar la amplitud de la central (en tomas espectaculares), sea para contrastar entre sí a tres imágenes simultáneas. El sistema ingresaría después a la historia del cine como un antecedente del Cinerama y del CinemaScope que fueron lanzados en 1952-53. Pero en aquel momento, requería salas especialmente acondicionadas, lo que limitó la difusión del film. Sólo ocho ciudades europeas llegaron a exhibirlo en su forma original.

La Metro Goldwyn Mayer compró en 450.000 dólares los derechos extranjeros, pero luego no se animó a enfrentar una exhibición tan complicada, particularmente porque cuando llegó el estreno neoyorquino (1929), el cine encaraba la gran crisis industrial del sonido. Así la Metro cortó enormemente el film de Gance, redujo las secuencias triples (disminuyendo el tamaño de las imágenes) y obtuvo el fracaso comercial. Copias del film, variablemente incompletas, han rodado después por cinematecas de todo el mundo.

— *The Parade's Gone By*, por Kevin Brownlow.

1926-28 — THE WEDDING MARCH (La marcha nupcial). Dir. Erich von Stroheim

Después de sus conflictos con Universal y Metro, von Stroheim convenció al productor independiente P. A. Powers para que le financiara otro tema, ambientado en el imperio austro-húngaro, que característicamente necesitaría de gran extensión y debía ser exhibido en dos partes con un intervalo. La anécdota cuenta dos romances cruzados, cuyo centro es el amor entre el príncipe Nicki y la humilde Mitzi. Pero el primero deberá casarse con la burguesa Cecilia (un matrimonio arreglado por los padres de ambos durante una orgía en un prostíbulo) y la segunda con el carnicero Schani. Sobre estos personajes básicos, von Stroheim acometió una descripción satírica de la aristocracia y de la burguesía. La segunda parte del relato, que debía titularse *The Honeymoon*, muestra irónicamente el nacimiento de un tardío amor entre Nicki y Cecilia, tras su casamiento de conveniencia, pero después Cecilia muere.

Mientras el film era realizado, Powers vendió los derechos a la empresa Paramount, y ésta se negó a aceptar un film doble. Había varios candidatos para el ajuste de montaje que fue ordenado, y aparentemente von Stroheim se resignó a que esa tarea fuera hecha por Josef von Sternberg, colega suyo en los planteles de la empresa. Sobre su intervención hay versiones conflictivas. Según von Sternberg y según Herman Weinberg, el trabajo fue hecho a plena satisfacción de von Stroheim. Según Georges Sadoul y Lotte Eisner, esa compaginación originó maldiciones de von Stroheim a von Sternberg.

El caso se complicó por la división del film en dos partes. Bajo el título original sólo se exhibió la primera. La titulada *The Honeymoon* no aparece registrada en el catálogo oficial del Copyright, lo que fue atribuido a que el director consiguió prohibir su representación en Estados Unidos. Parece haberse exhibido en Europa bajo el título *Mariage de prince,* pero no ha perdurado en cinematecas. En Buenos Aires fue estrenada en 1930 bajo el título *Luna de miel.*

La primera parte (exhibida en funciones retrospectivas de San Pablo, 1954) muestra a von Stroheim no sólo en sus venas realista y satírica sino también en una insólita línea romántica para describir el amor de Nicki y Mitzi.

— *Stroheim,* por Joel W. Finler.
— ***Sight and Sound,*** otoño 1965, invierno 1965-66, primavera 1966.
— ***Film 21,*** 1954 .
— *Von Stroheim,* folleto del Festival de San Pablo, 1954.

1927 — LOVE (Anna Karenina). Dir. Edmund Goulding

El argumento terminaba, igual que en la novela original de Tolstoy, con el suicidio de la protagonista. Esta versión fue exhibida en Europa. Para América se agregó un epílogo, marcado "Cinco años después", que mostraba a Greta Garbo en su vuelta a los brazos de John Gilbert, mientras explicaba que había "estado muy sola desde que murió mi marido".

—*Sight and Sound*, octubre-diciembre de 1954.

1928 — THE WOMAN DISPUTED. Dirs. Henry King y Sam Taylor
(La Mujer Disputada, 1929)

En su último film mudo, Norma Talmadge protagonizó esta historia, aparentemente basada en el cuento *Boule de suif* de Maupassant, donde la heroína accede a convertirse en la amante de un oficial ruso, a cambio de la liberación de sus compañeros de un pueblo austríaco. El relato incluye escenas de batalla, por cuya dirección fue elogiado Henry King.

Varias semanas después de terminado el rodaje, el productor Joseph Schenck creyó que el resultado era demasiado lento y solemne. Contrató así a Sam Taylor para rodar algunas escenas adicionales, que fueron intercaladas en el último tercio del argumento.

—*Films in Review*, enero de 1967.

1928 — THE WIND. Dir. Victor Seastrom (Sjostrom)
(La Rosa de los Vientos, 1929)

La protagonista (Lillian Gish) mata a un seductor y después enloquece. El film estaba terminado, pasaron varios meses sin que la Metro lo distribuyera y finalmente vino orden de agregar un final donde la heroína y el héroe aparecen reconciliados. Con mucho disgusto, el director y la actriz accedieron a rodar esas escenas complementarias. La libretista Frances Marion dijo después a Lillian Gish que *The Wind* fue el último film al que dio su cabeza y también su corazón.

—*Films in Review*, mayo 1960.
—Lillian Gish: *The Movies, Mr. Griffith and Me.*

1928 — QUEEN KELLY (La reina Patricia). Dir. Erich von Stroheim

Gloria Swanson tenía ya una década de estrellato y algún dinero propio cuando se decidió a protagonizar y producir este film, en so-

ciedad con la distribuidora Artistas Unidos y con un consorcio financiero encabezado por Joseph P. Kennedy, padre de tres hijos luego llamados a destacarse en la vida política americana. Argumento y dirección pertenecían a Erich von Stroheim. En lo principal, el tema describe a una reina loca en un país europeo imaginario (Seena Owen), a su primo y novio, el príncipe Wolfram, de vida disipada (Walter Byron) y a una pupila de convento, de quien el príncipe se enamora (Gloria Swanson). La parte filmada del libreto describe el romance, algunas características escenas de la corte (la reina pasea desnuda por las salas, con un gato sobre los hombros), el secuestro de la pupila Patricia Kelly, el planteo de la rivalidad amorosa entre los tres personajes.

Las relaciones entre Gloria Swanson y von Stroheim no parecen haber sido muy cordiales. En un reportaje de 1969 la actriz relató cómo el director malgastaba tiempo y dinero ("puede costar dos mil dólares tomar un primer plano a un cenicero"). Pero la interrupción del rodaje se debió a un motivo más importante. En 1928 la producción de Hollywood se estaba volcando al sonido, por lo que cabían muchas dudas sobre el resultado comercial de ese film mudo. Tras una llamada telefónica a Kennedy, la actriz y productora suspendió repentinamente la filmación.

Dos años después, Gloria Swanson decidió rescatar alguna utilidad a aquella inversión, estimada hasta el momento en 800.000 dólares. Procedió a compaginar el metraje filmado, le agregó una escena final y distribuyó el film; ésa fue la versión estrenada en Buenos Aires (octubre 1932) bajo el título *La reina Patricia.* En rigor, esa anécdota inconclusa sólo representaba una tercera parte del libreto original. Fuera de esa compaginación quedaron algunas escenas sueltas, que trasladaban la acción a África, donde la ex pupila del convento llegaba a visitar a su tía moribunda, dueña de un prostíbulo y empeñada en que la sobrina se casara con un decrépito comerciante. Estas escenas complementarias resultaban ser muy escasas e inconexas; según el crítico Herman G. Weinberg, su destino sería el archivo de la Cinemateca Francesa.

Von Stroheim nunca reconoció como propio el film incompleto que Gloria Swanson hizo distribuir. Probablemente sea significativo que el título *Queen Kelly* no figure en el registro oficial del Copyright cinematográfico. Veinte años después, sin embargo, el director y la actriz se encontraron nuevamente en papeles principales de *Sunset Boulevard* (El ocaso de una vida, 1949, dir. Billy Wilder), interpretando justamente a un ex director y una ex actriz que han perdido ya su gloria, lo cual explica el sentido de algunas bromas contenidas en situación y diálogo. Un breve fragmento de *Queen Kelly* (donde se ve a Gloria Swanson arrodillada en una iglesia y rogando por el príncipe) fue in-

corporado a *Sunset Boulevard* como respaldo histórico de la nueva anécdota.

— *Von Stroheim*, folleto del Festival de San Pablo.
— *Stroheim*, por Joel W. Finler.
— *Film Culture*, Nº 31, 1963-64.
— *Sight and Sound*, primavera 1969.
— *Films in Review*, abril 1965.

1928 — OKTIABR (Octubre). Dir. S. M. Eisenstein

Las autoridades soviéticas pidieron a Eisenstein que interrumpiera el rodaje de *La línea general* para dedicarse al ambicioso proyecto de reconstruir la Revolución Rusa de 1917, a fin de incluir el film en los festejos del décimo aniversario. Con un presupuesto cercano a medio millón de rublos, tres mil voluntarios de Leningrado y la cooperación del acorazado Aurora, el director realizó una obra épica, que incluía también sus toques satíricos contra el infortunado Kerensky, líder rápidamente desplazado de la revolución. El film debía ser exhibido el 7 de noviembre de 1927.

Paralelamente, León Trotsky había entrado en desgracia con el régimen: fue expulsado del Politburo, del Partido Comunista y finalmente de la Unión Soviética. Ese episodio político no era conocido por Eisenstein. Se enteró cuando las autoridades le ordenaron que la figura de Trotsky no debía figurar en *Octubre,* aunque había sido relevante su actuación histórica durante 1917. En las ceremonias del décimo aniversario no se exhibió *Octubre.* Durante cinco meses Eisenstein debió compaginar nuevamente el film, hasta que Trotsky desapareció de casi toda escena.

Esta transacción en falsificar la historia nacional no impidió sin embargo que la obra fuera criticada por otros conceptos. En 1931 (mientras Eisenstein estaba en México), el crítico Ivan Anisimov alegó en un artículo que el director no había aprendido a mirar la vida como un artista proletario. En la Enciclopedia Soviética (1932) se establece que en sus últimos dos films, "Eisenstein, a pesar de su gran capacidad, no aportó un análisis profundo de las etapas decisivas de la Revolución Socialista y se desvió a experimentos formalistas". También aparecía calificado como "representante de la ideología de un sector revolucionario en la intelectualidad pequeño-burguesa que sigue en su camino al proletariado".

— *Eisenstein, A Biography*, por Marie Seton.

1928 — LES NOUVEAUX MESSIEURS. Dir. Jacques Feyder.
• (Los Hombres Nuevos, 1929)

Georges Sadoul escribe: "Feyder atacó el vaudeville de los boulevards con *Les Nouveaux Messieurs.* La obra original de este nombre era de De Flers y Croisset, quienes habían aportado muchos éxitos similares de comedias livianas durante los primeros treinta años del siglo. Los autores mostraban a un secretario sindical que se corrompe por el privilegio burgués, se convierte en ministro y toma a una actriz teatral como amante. La vida política, tanto en Francia como en el extranjero, daba abundantes ejemplos para un personaje semejante, y la sátira, escrita humorísticamente pero sin maldad, fue muy aplaudida por la izquierda política. El film, sin embargo, no fue aprobado por el censor, porque Feyder retrataba un sueño de diputado, en el que el Parlamento francés se poblaba de bailarinas de Degas. Ante tales inesperadas derivaciones sociales del film, Feyder, preocupado y desalentado, dejó Francia de inmediato, fijándose mejores esperanzas para su carrera en Hollywood".

La prohibición de la censura debe haber sido provisoria, porque el film circuló más tarde. Una copia obra en poder de la Cinemateca Argentina.

— ***French Film,*** **por Georges Sadoul.**

1928 — THE FIRSTBORN. Dir. Miles Mander

Este fue uno de los pocos films en los que Mander no solamente actuó sino que también se hizo cargo de la dirección, el argumento y el libreto, con la colaboración de Madeleine Carroll como primera actriz. Según Paul Rotha, en la copia mostrada al público "los méritos de la dirección y del libreto se hicieron casi inexistentes por la pobre compaginación del film, a cargo de la empresa distribuidora. Se tiene entendido que fue compaginado por un montajista profesional, sin el control del director, y por tanto la concepción de Mander fue destruida. Como un comentario sobre la vida matrimonial... *The Firstborn* había sido concebido con sutileza de ingenio".

— ***The Film Till Now,*** **por Paul Rotha y Richard Griffith.**

1928 — WHITE SHADOWS IN THE SOUTH SEAS (Sombras blancas en los Mares del Sur). Dir. W. S. Van Dyke

Robert Flaherty había alcanzado gran prestigio por su labor en el cine poético y documental, primero con *Nanook of the North* (1922),

filmada en las cercanías del Círculo Polar Ártico, y después con *Moana* (1926), hecha en islas del Pacífico. Aunque el segundo film no había obtenido gran éxito comercial, Flaherty era un candidato natural para hacerse cargo de *White Shadows in the South Seas*, una novela de Frederick J. O'Brien; había sido justamente por iniciativa de O'Brien que Flaherty viajó antes a Samoa, donde realizó *Moana*. La novela había sido comprada por Metro Goldwyn Mayer, y allí Irving Thalberg decidió que el rodaje debía ser hecho en Tahití. Por indicación de Louis B. Mayer, y en la suposición de que Flaherty podía ser un director "difícil", se le agregó a W. S. Van Dyke como co-director.

El rodaje en Tahití enfureció a Flaherty, quien vio que en lugar de respetarse la autenticidad de paisajes y costumbres del lugar, Van Dyke implantaba moldes de Hollywood, desde el libreto artificioso a la actuación estelar de Monte Blue y Raquel Torres. Tras unas pocas semanas abandonó el trabajo. El film está terminado y firmado por Van Dyke, contiene algunas escenas de Flaherty y una destacada labor fotográfica por Clyde De Vinna, quien recibió un Oscar de la Academia. A mediados de 1928, *White Shadows* recibió dos agregados históricos. Fue el primer film de Metro al que se incorporó una banda sonora (confeccionada en Estados Unidos) y también el primero que aparecía presentado en la toma inicial por el rugiente león de la Metro.

— *The Lion's Share*, por Bosley Crowther.
— *The World of Robert Flaherty*, por Richard Griffith.

## 1929 — HALLELUJAH! Dir. King Vidor (¡Aleluya!, 1930)

Vidor quiso reflejar en un film los personajes e incidentes que habían rodeado su infancia en Texas. Su padre tenía aserraderos, y era frecuente que la familia presenciara reuniones religiosas y bautismos colectivos entre obreros negros. Una producción de elenco totalmente negro era sin embargo un paso muy audaz para la Metro. Aunque Irving Thalberg defendió el proyecto, el presidente de MGM, Nicholas Schenck, lo creía poco práctico: "Una película como esa atraerá a los negros a las salas, y los blancos preferirán quedar afuera." Finalmente Vidor propuso arriesgar su propio salario, financiando de hecho la mitad de la producción.

Con dificultades, el rodaje se hizo, mayormente en exteriores de Tennessee, más una escena en un pantano de Arkansas. Era el primer film sonoro de Vidor, pero las circunstancias de filmación impedían el sonido directo, que en ese momento sólo podía grabarse en estudios. La sincronización posterior incluye mucha música negra auténtica y también un uso indirecto del sonido.

A pesar de los grandes elogios de la crítica, Schenck tuvo razón

y el film terminó por producir pérdidas. A Thalberg no le importó. Quería alentar los experimentos de Vidor, sabiendo que el director accedería además a hacerse cargo de comedias de rutina para Marion Davies y otras figuras del estudio.

—*The Celluloid Muse*, por Higham y Greenberg.
—*Thalberg*, por Bob Thomas

1929—NEW YORK NIGHTS (Noches de Nueva York). Dr. Lewis Milestone

En su primer film sonoro (y penúltimo de su carrera), Norma Talmadge era la mujer disputada por dos hombres. La voz de la actriz pareció adecuada al nuevo medio, pero el film resultó demasiado estático y carente de acción.

Se difundieron rumores de que Milestone no había terminado el rodaje. Se sabe, sin embargo, que mientras el director comenzaba su film siguiente en otro estudio (*Sin novedad en el frente,* Universal), la distribuidora Artistas Unidos hizo arreglos sobre el material rodado, mediante cortes y agregados diversos. Después Milestone vio el resultado final y pidió que su nombre fuera eliminado de los créditos, pero el estudio se negó.

Las críticas periodísticas resultaron tan negativas que Constance Talmadge telegrafió a su hermana Norma, urgiéndola a retirarse de inmediato del cine.

—*Films in Review*, enero de 1967.
—*An Index to the Films of Lewis Milestone*, por Charles Shibuk.

1929—THE MYSTERIOUS ISLAND (La isla misteriosa). Dr. Lucien Hubbard

En 1926 Metro Goldwyn Mayer contrató a Maurice Tourner para dirigir una adaptación de la novela de Julio Verne. En aquel momento Tourneur tenía 50 años de edad, una carrera de 12 años en Hollywood y 55 films en su experiencia. Sin embargo la Metro insistió, cuando el rodaje ya estaba comenzado, en que un productor se agregaría al equipo como supervisor. Esta exigencia fue resistida por Tourneur, quien no solamente abandonó el rodaje sino también la Metro y Hollywood (su carrera continuó en Francia, desde 1927 a 1948).

La Metro pidió a Clarence Brown que continuara el rodaje, pero éste se rehusó. Fue aceptado por Benjamin Christensen, pero debió interrumpirse por un violento temporal que impedía filmar exteriores. En 1929 Thalberg pidió al director Lucien Hubbard que aprovechara

el material filmado. Así fue hecho, aunque también se hizo necesario escribir un libreto apropiado para acomodarlo. El arreglo se complicó porque en esa época ya era imperativo hacer cine sonoro, pero Hubbard agregó una escena sonora para cubrir esa exigencia.

—*Films in Review*, abril 1961.

1930 — CITY GIRL (El pan nuestro de cada día). Dr. F. W. Murnau

Herman G. Weinberg escribe: "*Our Daily Bread* (1929, Fox Film), rodada en una granja de Pendleton, Oregón, comenzó como un relato épico sobre gente que vive del cultivo del trigo. El fracaso en boletería de los dos films previos de Murnau, *Sunrise* y *The Four Devils*, dejó preocupada a la empresa Fox ante la elección por Murnau de un tema aparentemente no comercial y trataron de aderezarlo con escenas cómicas. Cuando vieron la versión del primer montaje, pensaron que el resultado "era muy largo y los campesinos no eran americanos". Además, Fox quería un film parlante, así que se agregaron algunas secuencias y una versión considerablemente acortada y mutilada (67 minutos) fue después distribuida como *City Girl*. No parecen existir crónicas ni registros de donde haya sido exhibida (ni siquiera se estrenó en New York) y fue rápidamente relegada al olvido. La leyenda dice que incluso esta versión abortada poseía fragmentos intensamente líricos en los que Murnau describía una cosecha de trigo. Fue el último film de Murnau para un estudio comercial."

En un detalle Weinberg se equivoca. El film fue exhibido en Buenos Aires en 1930, bajo el título *El pan nuestro de cada día*, o sea una traducción literal de *Our Daily Bread*. Actuaban Charles Farrell, Mary Duncan y David Torrence. Una reposición del film, junto a otros de Fox y de la época, fue hecha en funciones especiales del Museo de Arte Moderno de New York, a principios de 1970.

—*Sight and Sound*, otoño 1962 y otoño 1970.

1930 — KING OF JAZZ (El rey del jazz). Dir. John Murray Anderson

El director húngaro Paul Fejos declara: "Cuando yo estaba terminando *Broadway*, Carl Laemmle Jr. me dijo que tenían la orquesta de Paul Whiteman bajo contrato pero ningún argumento en el que se la pudiera utilizar. En dos meses diseñé una gran revista musical que dirigí bajo el título *King of Jazz*. Estuve tan ocupado con esa película que Universal dejó que Lewis Milestone dirigiera la adaptación de un libro alemán que yo induje a la empresa a comprar: *All Quiet on the Western Front* (Sin novedad en el frente)."

Tras esa declaración, el reportaje agrega que Fejos se peleó con Universal, dirigió en Metro una versión francesa y una italiana de *The Big House* (Presidio) y luego partió a Europa. No volvió a dirigir en Hollywood.

La pelea con Universal quizás explique que *King of Jazz* figure en los índices como un film creado y dirigido por John Murray Anderson, quien no tenía otro antecedente que la dirección de espectáculos musicales en teatro. El nombre de Fejos no figura.

—*Films in Review*, marzo 1954.
—*Catalog of Copyright Entries*, 1912-1939.

1930 — HELL'S ANGELS (Ángeles del infierno). Dir. Howard Hughes

El millonario, industrial, aviador y excéntrico Howard Hughes decidió que era necesario producir un film que reflejara adecuadamente los combates aéreos de la Primera Guerra Mundial. El proyecto comenzó en 1927, sobre un argumento del entonces prestigioso director Marshall Neilan, pero cuando se llegó al comienzo del rodaje (1928), Neilan había sido ya sustituido por Luther Reed Para las escenas aéreas Hughes gastó en un primer momento dos millones de dólares, llegando a supervisar un equipo que incluía 78 pilotos y 30 fotógrafos, uno de los cuales fue Harry F. Perry, célebre por su pericia para el rodaje de escenas aéreas. Además de los combates, el film incluía un leve pretexto argumental, sobre dos aviadores amigos que se disputan los favores de una joven rubia (Ben Lyon, James Hall, Greta Nissen).

Cuando el film quedó pronto, el cine sonoro ya estaba impuesto. Vista la dificultad de lanzar un film mudo, Hughes decidió rehacer casi todo el trabajo. Otros dos millones de dólares fueron invertidos en modificaciones y agregados. Las escenas de Greta Nissen (que era noruega y hablaba un inglés dificultoso) fueron eliminadas totalmente. En su lugar Hughes colocó a una rubia desconocida, que hasta ese momento se llamaba Harlean Carpenter y que a partir de ese film adquirió fama bajo el nombre de Jean Harlow. Para colaborar en las escenas de interiores se contrató asimismo como director de diálogos a James Whale, quien aun no había comenzado su carrera como director cinematográfico. En el registro oficial, el director del film no es sin embargo Reed ni Whale, sino el mismo Hughes.

—***Films in Review*, marzo de 1960, mayo de 1960, mayo de 1962.**
—***Howard Hughes*, por John Keats.**

1930 — BILLY THE KID (Armas prohibidas). Dir. King Vidor

Vidor declara que se basó en la historia real del bandido William Bonney y eligió exteriores equivalentes a los auténticos. Habría querido como intérprete a un joven James Cagney, pero la Metro le impuso a Johnny Mack Brown. Tampoco deseaba a Wallace Beery para interpretar al sheriff, pero aclara que en este caso el actor estuvo a la altura del papel. Termina diciendo: "Las concesiones sobre el elenco fueron tan malas que no tengo deseo alguno de ver el film. No lo vi desde que fue hecho."

— *The Celluloid Muse*, por Higham y Greenberg.

1930-32 — QUE VIVA MEXICO. Dir. S. M. Eisenstein

Eisenstein visitó Estados Unidos en compañía de sus amigos y colaboradores, el director G. Alexandrov y el fotógrafo Edouard Tisse. Fracasó en sus gestiones para hacer dos films en Paramount, sobre textos de Theodore Dreiser y de Blaise Cendrars. Creyó que no debería volver a la Unión Soviética con las manos vacías, y así lo expuso al escritor Upton Sinclair, un norteamericano de reconocidas simpatías por la causa socialista. De aquellas conversaciones surgió el plan de que Eisenstein viajara a México para filmar una obra épica, documental y poética. Esa fue la raíz de una controversia airada que se prolongaría durante años, en manifiestos, cartas, discusiones. Los hechos básicos sobre *Que viva México*:

*1*) El contrato inicial fue firmado en noviembre de 1930 entre Eisenstein y Mary Craig Sinclair, esposa del escritor y poseedora de alguna fortuna. Preveía un gasto de 25.000 dólares, un período de tres a cuatro meses de trabajo, un 10 por ciento de utilidades para Eisenstein una vez que se rescatara la inversión inicial. Un convenio firmado una semana después agrega que el gobierno soviético podrá explotar el film en su territorio, sin cargo alguno.

*2*) Tras un examen de muchos elementos mexicanos (naturaleza, leyendas, arqueología, estatuas, folklore) Eisenstein preparó una sinopsis del film y un libreto más detallado, que comprendía seis historias o episodios básicos. El plan fue aceptado por Sinclair.

*3*) La estadía de Eisenstein y sus colaboradores en México fue muy accidentada, desde el momento inicial en que llegó y fue colocado en prisión por la policía. Una mezcla de desconocimiento del ambiente, de fascinación por el material filmable y de continua inventiva sobre agregados y detalles, lo llevó a extender sus planes y sus gastos. En lugar de los 3 ó 4 meses, su trabajo se extendió durante

todo el año 1931 y parte de 1932. Los gastos subieron de 25.000 a 53.000 dólares. Por carencia de facilidades técnicas, todo el material filmado era enviado a Sinclair en California, para su revelado y posterior montaje. Este hecho puede haber contribuido a la desorientación del director y a su insistencia en rodar tomas adicionales o alternativas para cada escena. Por otro lado, Sinclair carecía de experiencia cinematográfica y no podía entender esa acumulación de material, que en su opinión se extendía hasta 35 millas de largo y a una duración neta de siete horas para su eventual proyección.

*4*) Las tensiones se agravaron con la intervención de Hunter Kimbrough, cuñado y representante de Upton Sinclair. No sólo Kimbrough sentía rechazo por México, por su ineficacia, por sus demoras burocráticas, por su escasez de higiene, sino que tampoco entendió a Eisenstein ni al film, fue víctima de bromas truculentas y terminó convirtiéndose en un enemigo. Sus informes a Sinclair dieron base a otras acusaciones contra Eisenstein: malversación de dinero, perversión sexual, costumbre de realizar y difundir dibujos obscenos. La consecuencia fue que Sinclair cursó a Eisenstein la orden de interrumpir de inmediato el rodaje, cuando aun faltaba filmar *Soldadera,* una de las seis historias previstas.

*5*) La decisión de Sinclair estuvo seguramente empujada por otros datos recibidos de la Unión Soviética. En un intercambio de cartas y telegramas entre Sinclair y el propio Stalin, durante octubre a noviembre de 1931, se establece que Eisenstein había perdido el prestigio previo de que gozaba en Moscú. Se habían publicado críticas severas a su anterior film *Octubre,* y según Stalin, el director "es considerado un desertor que rompió con su propio país". Aunque Sinclair defendió a Eisenstein contra tales cargos, los retomó más tarde.

*6*) Las autoridades norteamericanas negaron a Eisenstein la visa necesaria para volver a California y compaginar allí el abundante material rodado. Tras semanas de trámite, se le concedió una visa en tránsito, que sólo le permitía pasar por New York y embarcar allí hacia la Unión Soviética. En New York tuvo en su poder parte del film y llegó a exhibirlo a algunos amigos. Esto volvió a enfurecer a Sinclair, quien rescató otra vez el material a través de un abogado. La promesa de enviarlo después a Moscú, para que Eisenstein procediera a la compaginación, nunca fue cumplida. Tras 16 meses de trabajo, Eisenstein terminó por verse separado de su obra y peleado con el productor.

*7*) En 1933 Sinclair adujo que él era el legítimo propietario del film. Entregó parte del material al productor Sol Lesser, quien hizo compaginar fragmentos, obteniendo sucesivamente dos films conocidos como *Thunder Over Mexico* (1933) y *Death Day* (1934). Una pro-

testa mundial siguió a ese episodio, con toda una campaña contra Sinclair, promovida entre otros por Waldo Frank y Seymour Stern. No surtió mayor efecto. La escritora Marie Seton, gran admiradora de Eisenstein (después escribiría su biografía) quiso colaborar también en el rescate de lo filmado. No lo obtuvo, pero en 1939 consiguió compaginar una parte, bajo el título *Time in the Sun,* siguiendo indicaciones del director. Una cuarta recopilación fue hecha durante 1941-42 tras un acuerdo entre Sinclair y la empresa Bell and Howell, de Chicago: consiste en varios films cortos, cuya reunión llegó a ser conocida como *Mexican Symphony.* La reunión de esas cuatro recopilaciones es el único material público de *Que viva México* y carece, desde luego, de la forma que únicamente su director podía darle.

Años después, al comentar un libro sobre la historia del film, el ensayista inglés Ivor Montagu resumió en pocas líneas la naturaleza del conflicto, que cree originado en el acuerdo mismo entre el productor y el director. Escribe: "En ese momento no había libreto ni tema, Sinclair ignoraba cómo se hacía cine, cómo trabajaba Eisenstein, cómo se comercializaban los films terminados, qué valor podía tener un documental en tales mercados, ni *nada.* Se apoyó después en que Eisenstein había dicho que haría un film en México por 25.000 dólares. Pero Eisenstein nunca había estado en México, no sabía cuánto podría comprar allí con dólares, qué facilidades obtendría (si es que obtenía alguna), y nunca en su vida había organizado o costeado o producido una película ni allí, en la Unión Soviética, ni en ningún otro lado, porque era un director y no un productor. Todo esto Sinclair debía haberlo sabido, si hubiera reflexionado un minuto."

**— *Eisenstein, A Biography,* por Marie Seton.**
**— *Sight and Sound,* otoño 1958, verano 1965, invierno 1970-71.**

1931 — TRADER HORN. Dir. W. S. Van Dyke

En las incertidumbres del primer cine sonoro, la Metro decidió ampliar el repertorio con un film rodado en África, que podía contener imágenes y también sonidos del mundo animal. Se preparó un libreto adecuado, que sólo requería cubrir los papeles de un cazador veterano, un compañero joven de la expedición, que oficiaría como galán, y una "diosa blanca" que ellos deberían buscar en las profundidades de África. Los dos primeros papeles fueron cubiertos por Harry Carey y Duncan Renaldo; para la diosa blanca se hizo un concurso de aspirantes, en el cual se eligió a la debutante Edwina Booth.

En marzo de 1929 la expedición partió hacia África, con toneladas de equipo. El rodaje fue accidentado por motivos azarosos y también porque la índole del material obligaba a improvisar tomas. Al cabo

de siete meses, el director W. S. Van Dyke volvió a Hollywood con 200.000 pies de film (unas 36 horas de proyección), pero en ese material había tantos defectos técnicos y tanta incoherencia que parecía imposible reconstruir de allí un espectáculo público. Las escenas de animales eran auténticas pero carecían de drama; las de seres humanos eran fragmentarias y debían ser completadas. Entonces Van Dyke hizo escenas adicionales en el estudio y varias tomas con animales del zoológico; algunas de estas últimas debieron ser rodadas en México, para evitar el contralor de la Sociedad Protectora de Animales, porque incluían por ejemplo un caballo vivo que era tirado a los leones. Para poder hacer esos complementos, Van Dyke había traído de África a dos nativos, llamados Mutia y Riano, que en Hollywood crearon problemas adicionales a la Metro, por su conducta poco civilizada y por su urgencia en conseguir mujeres para sustituir a las varias que habían dejado (pertenecían a una tribu que practicaba la poligamia). Las desventuras de *Trader Horn* culminaron cuando Edwina Booth puso pleito por un millón de dólares a la Metro, por las dificultades personales que le provocó la aventura africana, pero ese pleito fue finalmente transado en 37.000 dólares.

Después de tanto contratiempo, *Trader Horn* terminó por ser un éxito comercial. Parte de las escenas de selva fue utilizada después por la Metro en la serie de Tarzán, que comenzaría de inmediato con Johnny Weissmuller.

— *The Lion's Share,* por Bosley Crowther.

1931 — DIE DREIGROSCHENOPER (La ópera de cuatro centavos). Dir. G. W. Pabst

Una combinación financiera entre la empresa americana Warner Brothers y el sello alemán Nero (presidido por el americano Seymour Nebenzal, de prolongada actuación en el cine europeo) derivó en que se compraran los derechos de la pieza teatral de Bertolt Brecht y Kurt Weill. Se designó a G. W. Pabst para la dirección.

Brecht había especificado que la adaptación no podía modificar los términos de la pieza. Como esto era imposible de hecho, el libretista Leo Lania colaboró en el libreto y sirvió de enlace o árbitro entre Brecht y Pabst, que se llevaron mal desde el comienzo de su relación. Se acusaban recíprocamente de querer gastar más en escenarios de lo que se consideraba adecuado, y Brecht terminó por retirarse del plan.

El film fue completado en versiones alemana y francesa simultáneas, como se estilaba en la primera época del cine sonoro. Después Brecht y Weill pusieron pleito a Warner-Nero, puntualizando que se había agregado una escena, se habían omitido canciones y se había

añadido un toque de trompetas que no figuraba en la partitura original de Weill. Ganaron el pleito y cobraron 50.000 marcos.

En 1933, al llegar los nazis al poder, destruyeron el negativo y las copias existentes. Con otras copias que perduraron en diversos países se compaginó sin embargo en 1960 una versión alemana casi idéntica a la original y se la reestrenó en New York. El estreno en Buenos Aires (noviembre 1933) fue hecho con la versión francesa.

— Six Talks on G. W. Pabst, folleto de *Cinemages*, mayo 1955.
— *Films in Review*, febrero 1964.
— *Filmfacts*, 1960.

## 1931 — FRANKENSTEIN. Dir. James Whale

Tras una experiencia cinematográfica que incluía 15 films durante 1923-1930 (en Hollywood y Europa) el director Robert Florey fue llamado a Universal para escribir el libreto de *Frankenstein*, adaptad de un relato le Mary W. Shelley. Elementos del cine mudo alemán, del Grand Guignol y de su inventiva propia fueron puestos por Florey en el plan del film. Se le prometió asimismo la dirección y como anticipo hizo dos rollos de prueba con Bela Lugosi (no servía: eran muy bajo); después eligió a Boris Karloff y hasta ideó su maquillaje.

A último momento Universal dio la dirección a James Whale. En los créditos definitivos el nombre de Florey no figura tampoco en el libreto.

— *Films in Review*, abril 1960 y mayo 1962.

## 1931 — TABU. Dir. F. W. Murnau

En 1929 el norteamericano Robert Flaherty y el alemán F. W. Murnau, ambos consagrados por su abundante obra previa y ambos con suficientes motivos para renegar de las consignas de Hollywood impuestas por las empresas, juntaron fuerzas para hacer una producción independiente que les entusiasmaba. Con el respaldo de un grupo productor llamado Colorart, partieron para Papeete y otras islas del Pacífico Sur, con la intención de rodar dos historias sobre nativos, tituladas *Tabu* y *Turia*. El entusiasmo nació particularmente de Flaherty, quien estaba interesado en la vida de las sociedades primitivas, en el impacto que sobre ellas tuvieron los conquistadores blancos, y en la corrupción consiguiente de ambos bandos, como se puede ejemplificar con los buceadores que obtienen perlas en el fondo del mar.

Murnau había llevado su yate propio, el *Bali*, a las islas del Pa-

cífico. Al llegar allí, los realizadores se enteraron de que Colorart ya no existía y de que quedaba cancelado el aporte económico. Con sus escasos recursos, Murnau decidió que sin embargo haría el film. Sus discrepancias con Flaherty, durante y después del rodaje, no han sido publicitadas, pero la versión definitiva de *Tabu* atribuye a ambos el argumento, mientras que la dirección está acreditada sólo a Murnau. Posteriormente la Paramount tomó el film en distribución y la Academia dio un Oscar (período 1930-31) a Floyd Crosby por su fotografía.

—*Film Culture*, N° 20, sin fecha (presumiblemente 1959).

1931 — THE SIN OF MADELON CLAUDET (El pecado de Madelon Claudet). Dir. Edgar Selwyn

La Metro contrató a la actriz Helen Hayes, muy prestigiosa en el teatro neoyorquino, para su debut en el cine sonoro. El tema era tomado de la pieza teatral *Lullaby*, de Edward Knoblock. Antes de que comenzara el rodaje, la idea puso nervioso a Charles MacArthur, el talentoso escritor que se había casado con Helen Hayes y que temía que Hollywood no diera a la actriz un film digno de su prestigio.

MacArthur fue a Hollywood, revisó el libreto mediante una estratagema y descubrió no sólo que estaba mal escrito sino que se trataba de un espantoso melodrama: madre soltera se dedica a la prostitución, pierde contacto con su hijo y luego decide evitar todo trato con marineros porque teme que alguno de ellos sea el hijo perdido. Las quejas de MacArthur fueron llevadas ante Irving Thalberg y éste decidió que el quejoso se ocupara de hacer una nueva adaptación. Pese al poco tiempo disponible, MacArthur escribió otro libreto, transformando al marinero en un médico y a la madre en una mujer que se ha sacrificado por los estudios de su hijo. Aun así MacArthur no quedó satisfecho, y después de una función privada sorpresiva todos supieron que el film era penoso.

Irving Thalberg lo revisó y captó sus dificultades. Ordenó insertar una secuencia que seguiría al parto, mostrando cómo la desilusionada protagonista transformaba su tormento en un primer orgullo por ser madre. También hizo agregar una secuencia final en la que el joven médico debe atender y auscultar el pecho de su madre, sin saber quién es ella. Finalmente ordenó que toda la anécdota apareciera contada, en un prólogo y un epílogo adicionales, a la joven y petulante esposa del médico, para que comprendiera hasta dónde puede llegar el sacrificio de una madre.

A esas alteraciones se atribuiría después la salvación del film. La Metro obtuvo con él un destacado éxito comercial y Helen Hayes

un Oscar como mejor actriz (1931-32) y la continuación de su carrera en Hollywood.

—*The Lion's Share*, por Bosley Crowther.

1932 — ONE HOUR WITH YOU (Una hora contigo). Dir. Ernst Lubitsch y George Cukor.

George Cukor declara: "Lubitsch era el productor pero no tenía tiempo de rodar el film. Era un hombre extremadamente ocupado. Yo hice el rodaje y a Lubitsch no le gustó lo que hice. Fue una mala época en mi vida. Puse pleito a Paramount porque querían quitar mi nombre. Fui a la oficina central y dije: "Muy bien, entonces páguenme 100.000 dólares." Bueno, quizás no era tanto, pero era bastante. En esa época David Selznick se había ido a RKO y quería que yo me fuera allí con él. Pero Paramount no me dejaba ir, así que yo accedí a retirar mi demanda si me liberaban del contrato. Lo hicieron, y así me fui".

En su libro sobre Lubitsch, el crítico Herman G. Weinberg considera *One Hour with You* como film de Lubitsch, y sólo menciona a Cukor como "director de diálogo". En el Catálogo Oficial del Copyright, el film figura como dirigido por ambos, pero supervisado y producido por Lubitsch.

—*Interviews with Film Directors*, por Andrew Sarris.
—*The Lubitsch Touch*, por Herman G. Weinberg.
—*Catalog of Copyright Entries*, 1912-1939.

1932 — DAS TESTAMENT DES DR. MABUSE (El testamento del Dr. Mabuse). Dir. Fritz Lang.

En 1922 Fritz Lang había hecho *Dr. Mabuse der Spieler*, una intriga criminal. En 1931, después del éxito obtenido por *M* (El vampiro negro), su primer film sonoro, algunos exhibidores pidieron a Lang que hiciera una nueva historia sobre Mabuse. El libreto fue preparado por el director y su esposa Thea von Harbou. Narra cómo Mabuse, ya loco y recluido en un asilo, hipnotiza a su propio médico, el Dr. Baum, haciéndole organizar una serie de atentados y disturbios sociales. El film fue rodado simultáneamente en versiones alemana y francesa.

Según Lang, aprovechó esa oportunidad para hacer su primer film antinazi, poniendo consignas del partido en boca de los criminales. A causa de ello, el film fue prohibido en Alemania y Lang fue citado a la oficina de Goebbels, quien le pidió que cambiara el

final del argumento, sin mencionar otras objeciones. En ese diálogo, Goebbels ofreció a Lang el puesto de jefe de toda la industria cinematográfica alemana. En la misma noche, Lang partió a París, sin tiempo de ir siquiera al banco, y dejando en Alemania todo lo que poseía, luego confiscado por el gobierno. En ese mismo año (1933) Thea von Harbou se divorció de Lang y se inscribió en el Partido Nazi.

A pesar de la prohibición, el material rodado en francés había sido enviado de contrabando a París y allí fue compaginado. La versión francesa circuló después en todo el mundo. Fue estrenada en Buenos Aires en setiembre de 1933. La versión alemana se dio como destruida y prohibida en Alemania, pero sin embargo fue estrenada en Viena (mayo 1933).

— *Fritz Lang in America*, por Peter Bogdanovich.
— *Film in the Third Reich*, por David Stewart Hull.

1932 RASPUTIN AND THE EMPRESS (Rasputín y la emperatriz). Dir. Richard Boleslawsky

Para la única actuación conjunta de los hermanos Ethel, Lionel y John Barrymore, la Metro hizo preparar un libreto que narraba las intrigas de la Corte Imperial Rusa en 1916, la influencia del monje demoníaco Rasputín (Lionel) sobre la Zarina (Ethel) y el asesinato del primero por un aristócrata que el film designaba como Príncipe Chegodieff (John Barrymore). La documentación insuficiente sobre época y lugar, más la improvisación de libretistas y directores, durante todo el rodaje, provocaron discusiones, cambios de idea y la sustitución del director Charles Brabin por el polaco Boleslawsky.

El film se estrenó en diciembre de 1932. Contenía una advertencia inicial ("Algunos de los personajes aun viven") y una secuencia en que Rasputín violaba a una dama de compañía (Diana Wynyard) que aparecía como novia de Chegodieff. Pocos meses después cayó sobre Metro, simultáneamente en Nueva York y Londres, un pleito por difamación. Había sido iniciado por los príncipes Félix e Irina Yousepoff, aristócratas rusos en el exilio. Históricamente se atribuye al príncipe Yousepoff haber dado muerte a Rasputín (en 1916), por lo que ahora objetaba el retrato que el film hacía de él y de una mujer que sólo podía ser identificada como su actual esposa. Tras una larga batalla judicial, Metro perdió el pleito y debió pagar 185.000 dólares, aunque se estima que esta cifra sería ficticia y que la auténtica debió ser cercana a los 750.000. El letrero del comienzo y la violación se cortaron de las copias.

Desde entonces, los films de Hollywood aparecieron con una dis-

tinta advertencia inicial: "Los hechos y personajes de este relato son ficticios y toda similitud con personajes vivos o muertos es puramente casual."

—*The Lion's Share*, por Bosley Crowther.

## 1932 — LIEBELEI. Dir. Max Ophuls

Una romántica pieza teatral escrita por el dramaturgo austríaco Arthur Schnitzler en 1895 sirvió de base a este film de Max Ophuls, un director afecto al género y a la evocación del fin de siglo.

En 1933 el film fue estrenado en Berlín sin mención de los nombres de Schnitzler ni de Ophuls. El primero (que había fallecido en 1931) no era un autor querido por el régimen nazi. El segundo, que procedía de familia judía, había abandonado Alemania en 1932, después de ocho años de trabajo en el teatro y en el cine En los años siguientes, Ophuls reanudaría su carrera en Francia, Italia y Suiza; en 1950 dirigió *La ronde,* una comedia tomada también de una obra de Schnitzler (*Reigen*).

—*Max Ophuls,* por Richard Roud.
—*Film in the Third Reich,* por David Stewart Hull.

## 1932-33 — WALKING DOWN BROADWAY o HELLO SISTER. Dirs. Erich von Stroheim y Alfred Werker

Después de repetidos conflictos con sus films propios, von Stroheim quedó en Hollywood como intérprete. En 1932 tuvo otra vez la oportunidad de dirigir. Con la protección del productor Winfield Sheehan comenzó en Fox un film basado en una comedia de Dawn Powell, haciéndose cargo del libreto y de la dirección. El tema presenta a dos amigas (Boots Mallory, Zasu Pitts) que llegan a Nueva York y encuentran a dos galanes (James Dunn, Terrance Ray). De allí parte un melodrama que incluye un embarazo, el casamiento apresurado de Mallory y Dunn, los celos de la otra mujer, la intervención de una prostituta (Minna Gombell), diversas intrigas que culminan en una explosión, un intento de suicidio, un perdón final.

Von Stroheim terminó el rodaje y el film fue anunciado en revistas cinematográficas como obra suya. Pero antes del estreno, el productor Sol M. Wurtzel pasó a ser supervisor de la Fox, discrepó violentamente con Sheehan sobre varios asuntos y vetó el film de von Stroheim. De lo entonces rodado, se atribuyó a un ejecutivo de Fox la frase: "Es material adecuado para exhibirlo en una convención de

psicoanalistas, y solamente allí"; probablemente la afirmación pertenezca al propio Wurtzel.

El original, titulado *Walking Down Broadway,* nunca fue distribuido. En su lugar, se dio al director Alfred Werker el trabajo de rehacer el tema. Con la colaboración del libretista Leonard Spigelgass se preparó así una segunda versión, luego titulada *Hello, Sister,* que fue estrenada en 1933. No parece haberse estrenado en Buenos Aires, aunque sí se dio en España, bajo el título *Hola, hermanita.* El título *Walking Down Broadway* fue luego aprovechado por 20th Century Fox en 1938 para una comedia en que actuaban Claire Trevor, Lynn Bari, Phyllis Brooks, con dirección de Norman Foster; el tema aparece descrito como "seis bailarinas y sus respectivos destinos" y parece ser ajeno a la idea original de von Stroheim.

El incidente de sustitución entre *Walking Down Broadway* y *Hello, Sister* aparece mencionado en diversas historias del cine como un último capítulo de las humillaciones que von Stroheim sufrió en Hollywood. La carencia de una copia del film definitivo contribuyó a la idea de que el original había sido "completamente rehecho" por otro director, lo que parece afirmado por historiadores como Herman Weinberg, Lotte Eisner, Carlos Fernández Cuenca y Joel Finler.

Esa idea fue corregida en 1970, cuando una copia de *Hello, Sister*, reapareció en un ciclo de revisión que el New Yorker Theatre dedicó a 16 films de Fox, rescatados a misteriosos depósitos. En dos notas de *Sight and Sound*, los críticos Elliot Stein y Richard Koszarski analizan el film y diversos datos históricos complementarios, llegando a la conclusión de que Werker sólo rehizo una cuarta parte del metraje original y que los cambios mayores están en los últimos diez minutos. Señalan que las otras tres cuartas partes abundan en elementos temáticos y estilísticos de von Stroheim, lo que aumenta su valor histórico. En cuanto a la afirmación de que el film había sido totalmente rehecho, es probable que algunos historiadores hayan tomado literalmente las afirmaciones del director, quien hasta su muerte en 1957 solía quejarse con sarcasmo de sus relaciones con Hollywood.

—*The Film Till Now*, de Paul Rotha y Richard Griffith.
—*Sight and Sound*, otoño 1962 y otoño 1970.
—*Film Culture*, Nº 18, abril de 1958.
—*Films in Review*, abril de 1961, junio-julio de 1961, noviembre de 1963.
—*Stroheim*, por Joel W. Finler.
—*Stroheim*, por Carlos Fernández Cuenca.

## 1933 — DON QUICHOTTE (Don Quijote). Dir. G. W. Pabst

La adaptación del clásico de Cervantes fue filmada en París, con versiones alemana, francesa e inglesa, simultáneamente. En todas ellas el cantante Fedor Chaliapin tenía el papel protagónico.

Cuando el rodaje quedó terminado, los productores pensaron que el film era muy corto. Le agregaron otras canciones por Chaliapin, con el resultado de que "todo quedó más lento y contribuía a que el film pareciera más teatral y tieso", en opinión del crítico Herbert Luft.

—*Films in Review,* febrero 1964.

1933 — TAIFUN. Dir. Robert Wiene

Este drama ubicado en algún país de Asia fue rodado en Alemania, con dirección de Wiene (cuyo prestigio descansaba en *Caligari,* 1919) y presentaba lateralmente algunos conflictos entre asiáticos y alemanes. Esto planteaba el gran problema racial que tanto interesaba a Alemania nazi en aquel momento.

El dictamen de la censura alemana fue que ese problema racial no aparecía bien resuelto y llegaba a describir la inferioridad de los alemanes frente a los asiáticos. Así el film fue prohibido por Goebbels, quien en 1933 se había hecho cargo de supervisar el cine nacional.

—*Film in the Third Reich,* por David Stewart Hull.

1933 — THE STORY OF TEMPLE DRAKE (Secuestro). Dir. Stephen Roberts

La novela *Santuario,* de William Faulkner, fue publicada en 1931 y sus derechos cinematográficos fueron comprados por Paramount. Describe, en lo principal, el secuestro de una señorita de familia rica por un pistolero sádico.

Buena parte del material de la novela fue dejado de lado, porque contrariaba claros preceptos del Código de Producción. Un cambio esencial se produjo en el ganster Popeye (Jack La Rue). Descrito como un impotente, que quiere violar a su víctima y sólo consigue hacerlo con un marlo (un tronco de choclo) se convierte en el film en un personaje más convencional, que prescinde de la violación.

Una segunda adaptación de la novela fue hecha en 1961.

—*Films in Review,* marzo 1959.

1933 — HANS WESTMAR o HORST WESSEL. Dir. Franz. Wenzler

Horst Wessel aparece como un héroe en la mitología nazi, desde su muerte en 1929. Su mayor contribución habría sido escribir la letra de la canción que luego llevaría su nombre y que fue usada

como himno del Partido. La verdad histórica parece haber sido más sórdida. Allí Wessel fue un proxeneta, muerto en una pelea callejera.

Su biografía, bajo el título *Horst Wessel,* fue filmada en 1933, sobre un libro de Hanns Heinz Ewers, y llegó a ser exhibida. Seis días después fue retirada por las autoridades alemanas, quienes informaron en un comunicado que el film no hacía justicia a Wessel ni al movimiento nacional socialista. De inmediato se procedió a rehacer el film. Un mes después, reapareció bajo el título *Hans Westmar,* con un claro contenido de propaganda. No tuvo mucha aceptación pública, aunque los críticos oficialistas escribieron amplios elogios.

—***Film in the Third Reich,*** **por David Stewart Hull.**

## 1933 — SECRETS (Secretos). Dir. Frank Borzage

Mary Pickford fue protagonista y empresaria de esta producción. La había comenzado en 1930, con Marshall Neilan como director y Kenneth MacKenna como galán. De esa primera versión se había rodado ya el equivalente a una hora neta de proyección, cuando Mary Pickford se declaró insatisfecha con el resultado. Aparentemente no eran adecuados ni el libreto, ni el galán, ni el director Neilan, que después de su prestigio en el cine mudo había comenzado en 1930 su camino a la decadencia y el alcohol. El negativo de esa primera versión fue quemado por la productora.

Para el segundo intento utilizó a Leslie Howard como galán y contrató también a la libretista Frances Marion y al director Borzage; ambos habían hecho ya esa tarea en una versión muda del mismo argumento (1924, con Norma Talmadge). El film fue sin embargo un fracaso de público y de crítica. También fue la última actuación cinematográfica de Mary Pickford.

—***Films in Review,*** **noviembre 1962, febrero 1966, marzo 1969.**

## 1933 — ZERO DE CONDUITE (Cero en conducta). Dir. Jean Vigo

Vigo introdujo datos autobiográficos y elementos realistas en esta narración sobre la rebelión de los alumnos en una escuela. También agregó otros datos imaginativos, fantásticos, que han hecho vincular el film con el surrealismo y con algunas maneras de la vanguardia cinematográfica francesa del período mudo.

En agosto de 1933 el film fue prohibido, aparentemente a pedido de una organización de padres de familia. Los historiadores Henri Storck y Paulo Emilio Sales-Gomes han señalado que la decisión oficial se aplicó sin especificación de causa, por orden de una autoridad

superior al comité de censores. El presidente de este comité es citado con una declaración: "Recibimos un documento oficial dándonos instrucciones de prohibir *Zero de conduite* antes de que mis colegas y yo hubiéramos tenido siquiera la oportunidad de verlo y juzgarlo imparcialmente".

La prohibición se mantuvo durante doce años. Fue levantada en 1945 por el gobierno francés de la Liberación, al terminar la guerra. Sin embargo, el historiador Roy Armes escribe en 1956: "El representante del Ministerio de Educación en la Comisión continúa insistiendo en suprimirlo, como posible causante de indisciplina".

—*Jean Vigo*, en la recopilación de Premier Plan, N° 19.
—Artículo de Sales Gomes y Storck en *The Cinema 1951*.
—*Sight and Sound*, primavera 1956.

1934 — DIE REITER VON DEUTSCH-OSTAFRIKA. (Los jinetes del Africa colonial). Dir. Herbert Selpin

Con rodaje parcial en Tanganyika, el asunto describe la amistad y la rivalidad entre un inglés y un alemán (Peter Voss, Sepp Rist), a través de una serie de aventuras, la competencia por una misma mujer y el enfrentamiento cuando estalla la guerra de 1914. El final restablece sin embargo la hermandad entre ambos personajes.

Aunque la vida comercial del resultado pareció normal, el film llegó tardíamente a ser prohibido por el gobierno nazi (en diciembre de 1939, durante la segunda guerra mundial) debido a que era pacifista. Después de la guerra, inversamente, los Aliados lo prohibieron debido a que tenía propaganda militar alemana. En Buenos Aires se había estrenado en abril de 1936.

—*Film in the Third Reich*, por David Stewart Hull.

1934 — L'ATALANTE. Dir. Jean Vigo.

El crítico francés Philippe Sand escribe: "A pesar del fracaso de *Zero de conduite*, los productores de Vigo no se desalientan. Le encargan realizar un nuevo film cuyo libreto, trivial y sin tendencias sociales, era de Jean Guinée. Así Vigo hace *L'Atalante*. La realización comienza en la segunda semana de diciembre de 1933, y fue terminado a fin de febrero de 1934. Una presentación privada se hizo el 24 de abril de 1934. A principios de setiembre, el film se estrena en exclusividad en el Colisée, pero mutilado y transformado. Los productores, creyendo que no sería comercial, le cortaron ciertas escenas, corrigieron el montaje e insertaron, además de la música de Jaubert,

una melodía de moda. Esta canción, *Le Chaland qui passe*, de C. A. Bixio, debía según ellos atraer al público a un film del cual parecería tomada, y la obra fue así rebautizada *Le Chaland qui passe*. Sólo estuvo quince días en la pantalla del Coliseo. En 1940, *L'Atalante* se estrena en Ursulines, en una versión parcialmente restaurada".

Debe agregarse que Vigo había enfermado durante el rodaje y que murió de septicemia el 5 de octubre de 1934. Las correcciones al film se hicieron en su ausencia y sin su aprobación. En 1951 su nombre fue dado a un premio anual francés para "el autor o autores de un film que se caracterice por la independencia de espíritu y la calidad de realización".

— *Jean Vigo*, en la colección *Premier Plan*, Nº 19.
— *Annuaire Biographique du Cinéma* (ABC), dirigido por René Thevenet.

## 1934 — CLEOPATRA. Dir. Cecil B. de Mille

El ensayista Murray Schumach escribe:

"El ruido sobre el último film de Cleopatra con Elizabeth Taylor no es el primero de su clase. En la versión anterior una actriz aparecía vistiendo solamente joyas en los pezones de sus pechos, más una larga falda de gasa. La queja de los censores es que se veía el ombligo. Mostrar el ombligo femenino estaba prohibido por los censores hasta principios de 1960. Así que un encargado de maquillaje se ocupó de taparle el ombligo. Quedó mal. Entonces se puso allí otra joya y la actriz aparecía con un ombligo recubierto por diamantes."

— *The Face on the Cutting-Room Floor*, por Murray Schumach.

## 1934 — VIVA VILLA. Dir. Jack Conway

En la mañana de un domingo de noviembre de 1933, mientras el film se rodaba en México, el actor Lee Tracy fue despertado por el ruido de un desfile que pasaba por la puerta del hotel. La noche anterior Tracy había bebido; en esa mañana salió al balcón, miró el desfile (que no era militar pero comprendía un cuerpo de cadetes uniformados) y pronunció ciertas palabras, acompañadas por gestos, de las que luego habría versiones contradictorias. El incidente dio pie a que un periodista local, que estaba en conflicto con la Metro, llamara a la policía, alegando que Tracy había insultado al ejército mexicano.

Aunque el actor no fue preso, el incidente tendría consecuencias. Desde Hollywood llegó orden de Louis B. Mayer de suspender el rodaje hasta que se aclararan los hechos. El director Howard Hawks fue convocado por Mayer para que oficiara de testigo contra Tracy,

y cuando Hawks se negó, fue a su vez retirado del film y sustituido por Jack Conway. El papel de Tracy fue rehecho por el actor Stuart Erwin.

Los exteriores mexicanos y otras escenas, que sumaban más de la mitad del metraje total, habían sido rodadas por Hawks. Los créditos oficiales no mencionan sin embargo su nombre y hacen figurar a Conway como único director. En la carrera posterior de Hawks no hay films de la Metro.

— *Screen Facts* N° 6, 1964.
— *The Cinema of Howard Hawks*, por Peter Bogdanovich.

1934 — OUR DAILY BREAD (Ganarás el pan). Dir. King Vidor

En medio de la depresión social, Vidor leyó un artículo sobre cooperativas de granjeros, que le atrajo como idea para hacer un relato de claro fondo social y contemporáneo. Sobre un argumento propio concibió así un plan que le gustó al productor Irving Thalberg, pero éste no pudo convencer a su estudio (Metro) y Vidor terminó por producirlo en forma independiente, con distribución por Artistas Unidos.

El propio Vidor vio, sin embargo, las dificultades comerciales. Para disminuirlas, agregó como personaje a una vampiresa rubia (Barbara Pepper) que distraía las atenciones del galán (Tom Keene). A pesar de ello, el film fue mal negocio. Después Vidor declararía: "La insinceridad del recurso es ahora obvia, pero representaba un vestigio de la época de rubias platinadas, del tipo de Mae West o Jean Harlow. Lo hicimos para la boletería".

— *The Celluloid Muse*, por Higham y Greenberg.

1934 — THE MERRY WIDOW (La viuda alegre). Dir. Ernst Lubitsch

Para esta primera versión sonora de la opereta de Lehar, la Metro había contratado a Maurice Chevalier, y éste tenía el derecho de figurar en el primer lugar de las carteleras y de la publicidad, incluso antes del título mismo. Para el papel femenino se pensó en Grace Moore, pero esta cantante se negó a aceptar que su nombre figurara en segundo lugar. Ese conflicto llevó a elegir a Jeanette MacDonald, quien aceptó el trato.

Chevalier había hecho tres films previos con Jeanette MacDonald (en Paramount), pero no estaba de acuerdo con la elección de Metro y habría preferido a Grace Moore. Terminó sin embargo por aceptar aunque no volvió a trabajar luego junto a MacDonald.

El incidente dejó libre a Grace Moore para hacer en Columbia *One Night of Love*, que fue su mejor actuación y un gran éxito. La carrera de Jeanette MacDonald prosiguió en Metro desde 1934 a 1949.

— *The Lion's Share*, por Bosley Crowther.
— *Films in Review*, marzo 1965.

1934 — THE BARRETS OF WIMPOLE STRETT (La familia Barret). Dir. Sidney Franklin

La pieza teatral de Rudolf Besier narraba los amores de Elizabeth Barret con el poeta Robert Browning (1812-1889), contra la oposición del padre de ella. El tema era codiciado por la actriz Marion Davies y por su protector, el magnate William Randolph Hearst, que había creado para ella la empresa productora Cosmopolitan, en un acuerdo con Metro Goldwyn Mayer.

En Metro, Irving Thalberg creyó que el papel convenía más a Norma Shearer, y con ella se hizo el film, agregando a Fredric March como galán y a Charles Laughton como padre. Cuando este plan fue anunciado, Hearst se ofendió y quitó todo apoyo en sus diarios para la Metro, además de llevarse el sello Cosmopolitan a los estudios Warner.

El papel de padre era muy pequeño para Laughton, pero él insistió en hacerlo y hasta adelgazó 22 kilos para poder interpretarlo. Entonces Thalberg hizo modificar el libreto, aumentando el papel de Laughton y quitando toda sugestión de amor incestuoso de padre a hija. Esta era una concesión para evitar conflictos con los censores. "Pero no podrán censurar el brillo de mi mirada", dijo Laughton.

— *Thalberg*, por Bob Thomas.

1935 — PYGMALION. Dir. Erich Engel

Esta adaptación alemana de la famosa pieza teatral fue realizada de acuerdo con un contrato firmado entre Shaw y la empresa Klagemann Films, en febrero de 1935. Siete meses después el film fue estrenado, pero Shaw protestó contra la versión. Adujo que los productores estaban obligados por contrato a seguir sus indicaciones de libreto, pero "se tomaron el más extraordinario trabajo, y gastaron inmensas sumas, en alterar la pieza hasta hacerla irreconocible. Perjudicaron todo efecto, falsificaron todos los personajes, pusieron todo lo que yo había sacado y sacaron casi todo lo que yo había dejado". Su protesta termina con la frase: "Ahora ustedes saben por qué mis piezas aún esperan ser filmadas".

Este *Pygmalion* alemán ha tenido escasa difusión fuera de su país. Fue sucedido por una adaptación holandesa hecha por Ludwig Berger (en 1937) y por la versión británica que dirigieron Anthony Asquith y Leslie Howard (en 1938) y que sería mundialmente famosa. Contra la opinión de Shaw, hay quien cree que la versión alemana es más cinematográfica que las otras. Por razones legales, parece imposible exhibirla fuera de Alemania.

—*Film in the Third Reich*, por David Stewart Hull.

1935—THE INFORMER (El delator). Dir. John Ford

John Ford declara: "Me gustaría contarles sobre *The Informer*. ¿Están interesados? Fui enviado a RKO. Un viejo amigo quería que fuera allí. Su nombre era Joe Kennedy. Puede ser que hayan oído hablar de él: parte de su familia se interesó después por la política. Había tres productores principales en RKO. Sé que eran importantes porque todos ellos vestían chaqueta sport a cuadros. Todos ellos dijeron: "*The informer*? Pero si el héroe es una especie de proxeneta y de criminal. La heroína es una ramera. Y el héroe muere al final. No quiero tener nada que ver con eso, no ponga mi nombre en la película". Y se fueron. Bien, a pesar de eso seguimos adelante. Entonces, a mitad del rodaje, Joe vendió la compañía. Los nuevos propietarios nos cortaron a la mitad nuestro plan de trabajo, pero igual la terminamos. Le agregamos música e hicimos una función privada. En aquellos días no teníamos funciones sorpresivas, sino funciones privadas para la gente de la profesión. Cuando terminó, nadie quiso hablarme. Nadie. Me trataron como un paria. En RKO dejaron que el film se mantuviera durante meses en los estantes. Finalmente se estrenó en un teatro de Nueva York, y fue como una bomba atómica. Los tres productores tomaron el teléfono y me gritaron: "¿Por qué sacó mi nombre de la película?". Y en los premios de la Academia, uno de ellos se levantó y habló quince minutos sobre cómo ahora hay que penetrar bajo la superficie del ser humano. No me importó, pero después, cuando se levantó para aceptar *mi* premio, hizo de nuevo el mismo maldito discurso".

*The Informer* obtuvo en el certamen de la Academia (1935) los Oscars a director (Ford), actor (Víctor McLaglen), música (Max Steiner) y libreto (Dudley Nichols).

—*Cinema*, Vol. 2, Nº 2, julio 1964.

1935 — FRIESENNOT (La tragedia del Volga). Dir. Peter Hagen (seudónimo de Willi Krause)

El asunto de este melodrama semihistórico está claramente dirigido a la propaganda nazi. Presenta a un grupo de alemanes que viven en una aldea junto al río Volga, durante la revolución rusa. La aldea es invadida por un grupo militar revolucionario, que comete diversos actos de pillaje y violación. Al final los alemanes se rebelan, prenden fuego a sus bienes y vuelven a Alemania.

Desde 1935 a 1939 esta propaganda antisoviética se exhibió en Alemania sin problemas (en Buenos Aires fue estrenado en 1937). Al producirse el pacto nazi-soviético se procedió a retirarlo de circulación. Esto duró desde setiembre de 1939 a junio de 1941, cuando los soviéticos volvieron a ser enemigos. Entonces el film fue nuevamente lanzado, ahora bajo el título *Dorf im roten Sturm* (Aldea en la tormenta roja).

—*Film in the Third Reich*, por David Stewart Hull.

1935 — THE DEVIL IS A WOMAN (Tu nombre es tentación). Dir. Josef von Sternberg

La novela original de Pierre Louys se llamó *La femme et le pantin*, pero el director había propuesto el de *Capriccio espagnol* y Ernst Lubitsch (entonces supervisor de producción en Paramount) decidió imponerle el que ahora lleva. En lo esencial, el film describe las andanzas de una "mujer fatal", entre cuyas víctimas hay un hombre maduro y un joven galán (Marlene Dietrich, Lionel Atwill, César Romero). Como la acción ocurre en España, y son españoles los nombres de todos los personajes, el capricho español se convirtió en un retrato de fidelidad discutible. Para von Sternberg, y para los más entusiastas de sus críticos, era una obra de refinado estilo; así Emir Rodríguez Monegal define el film como "Goya y el barroco vistos por un alemán expresionista", y otros ponderan el refinamiento plástico de cada una de sus tomas.

El gobierno español se molestó con el film. El 31 de octubre de 1935 el ministro Gil Robles anunció que no se exhibiría ninguna producción de Paramount en España a menos que se retirara el film y se quemara el negativo. En apariencia, la escena que más molestó al gobierno fue una que presenta como ineficaz a la Guardia Civil. La presión española fue eficaz y el film fue retirado (en Buenos Aires se lo había estrenado, sin embargo, en agosto de 1935). Hay dudas de que Paramount haya quemado realmente el negativo. Se sabe en cambio que Marlene Dietrich conservó una copia en propiedad, que

luego cedió para una muestra retrospectiva en el Festival de Venecia (1959).

La novela de Pierre Louys fue objeto de otras versiones. Una de 1920 había sido dirigida por Reginald Barker, con Geraldine Farrar como protagonista. La de 1958 fue dirigida por Julien Duvivier y protagonizada por Brigitte Bardot, que a ese efecto aparecía como una extranjera residente en Sevilla. Ninguna de ambas versiones tuvo problemas con la censura española.

—*Josef von Sternberg*, por Herman G. Weinberg.
—*The Films of von Sternberg*, por Andrew Sarris.
—*Marcha*, Montevideo, 18 de setiembre de 1959.
—*Tiempo de Cine* Nº 16, 1963.

1935-37 —BEZHIN LUG o BEZHIN MEADOW (t. l. "El prado de Bejin"). Dir. S. M. Eisenstein

El nombre designa a un pueblito ruso y también a uno de los cuentos cortos de Turgeniev. Sobre esa idea, el libretista Alexander Rzheshevsky escribió un argumento que se ubica en los primeros años del período soviético, describiendo la vida aldeana al mismo tiempo que se trazaba una rivalidad formidable entre padre e hijo. El niño Stepok (once años) es uno de los guardianes de la cosecha; su padre integra en cambio un grupo de saboteadores e incendiarios, empeñados en destruirla, tal como ocurrió históricamente cuando muchos campesinos resistieron las órdenes del gobierno. El padre mata al hijo en un incidente.

El ensayista inglés Jay Leyda, que fue uno de los asistentes de Eisenstein hacia 1935, ha escrito una vívida descripción del tratamiento que el director dio a ese proyecto: la selección de intérpretes para designar al niño protagonista, los planes de rodaje en el pueblito de Armavir y en la ciudad de Kharkov, la filmación nocturna de muchas escenas, los métodos con que el director procuraba obtener efectos sonoros de fantasía e irrealidad. Un 60 por ciento del libreto había sido ya realizado cuando Eisenstein se enfermó de viruela y debió interrumpir el trabajo por tiempo indefinido. En los mismos meses, Leyda debió salir de la Unión Soviética, donde se había desatado (desde el asesinato de Kirov, diciembre 1934) una campaña de desconfianza contra los extranjeros.

En ausencia del director, el material ya hecho fue examinado por Boris Shumyatsky, jefe superior del cine soviético y enemigo declarado de Eisenstein. De allí surgió otra campaña contra el director. Por un lado, se le objetaba el "formalismo": olvidarse de la idea central y de los objetivos políticos del film, para entretenerse con juegos de composición, ritmo, relación entre imagen y sonido. Por otro

lado, se le objetaba la actitud antirreligiosa de sus villanos, que aparecían destruyendo íconos y objetos sagrados; este segundo problema derivaba a su vez de que el propio régimen soviético había resuelto tomar una actitud menos opresiva contra la religión. En tercer lugar, Shumyatsky exigía un final feliz para el argumento.

Al salir de su enfermedad, Eisenstein consiguió resistir la presión oficial sobre el final feliz, pero accedió a otros cambios, comenzando por una revisión general del libreto (junto a Isaac Babel, luego fusilado) y siguiendo por la sustitución de algunos intérpretes. Entre agosto y octubre de 1936 se filmaron algunas escenas de esta segunda versión. En marzo de 1937 Schumyatsky dio orden de suspender el rodaje, dejando el film incompleto. Un mes después, Eisenstein publicó un humillante texto de arrepentimiento, confesando sus errores de concepción, que llevaban al film "a una perversión de la realidad, haciéndolo políticamente insustancial y por tanto no artístico"; ese largo texto coloca al director en la penosa situación de prometer para el futuro un mejor estudio del marxismo, de la realidad, del hombre nuevo.

En enero de 1938 Schumyatsky cayó de su puesto, pero Eisenstein no volvió a trabajar en el film: de inmediato haría *Alejandro Nevsky*. Cuando la guerra se declaró en 1941, el material de *Bezhin Meadow* fue colocado, junto a muchos otros del archivo de Mosfilm, en un depósito subterráneo. Por defectos de construcción, o quizá por un bombardeo, el local se inundó a fines de 1943 y una parte del film quedó destruida. Su recuperación comenzó sin embargo hacia 1965, cuando Naum Kleimann y el director Sergei Yutkevich recopilaron el material existente de ambas versiones. A pesar de las limitaciones del resultado, se lo exhibió en el Festival de Moscú (1967). Como lo cuenta el crítico inglés David Robinson en un informado artículo, a esa exhibición fue invitado Vitya Kartashov, que había sido intérprete del protagonista en su niñez. En 1967 tenía 42 años, había sufrido y superado un ataque de meningitis, no recordaba prácticamente nada sobre la época del accidentado rodaje.

—*Kino*, por Jay Leyda.
—*Eisenstein, A Biography*, por Marie Seton.
—*Sight and Sound*, primavera 1959, invierno 1962-63, invierno 1967-68.

## 1936 — CONDOTTIERI (El caballero de Florencia). Dir. Luis Trenker

Trenker, que era al principio un gran admirador de Hitler, realizó esta coproducción ítalo-alemana sobre un asunto histórico, que presentaba la revuelta de los *condottieri* contra César Borgia. El film

contenía algunas excelencias en su reconstrucción de escenas renacentistas y en su rodaje de trozos de acción, una especialidad del director.

Cuando Hitler vio el film en privado, sorprendió a Trenker con el dictamen de que le parecía aborrecible. Poco después, la censura alemana suprimió una secuencia completa, en la que el líder militar se proponía asesinar al Papa y terminaba postrándose ante él. Esa conducta podía parecer lógica a un público italiano católico, pero enfureció a Hitler, quien estaba molesto con el papa Pío XI por una reciente encíclica.

Trenker declaró después que ese incidente le hizo perder todo cariño previo por Hitler.

—*Film in the Third Reich*, por David Stewart Hull.

1936 — I, CLAUDIUS. Dir. Josef von Sternberg

Robert Graves escribió la novela sobre el emperador romano que en el primer siglo de la era cristiana conquistó Bretaña, ordenó matar a su esposa Mesalina, se hizo elegir dios por el Senado romano. El film era producido por Alexander Korda en Inglaterra, pero el mismo Korda no llegó a dirigir satisfactoriamente a Charles Laughton en el papel titular y llamó como realizador a von Sternberg, que en ese momento se encontraba descansando en Londres.

Von Sternberg encontró atractivo el caso: "mostrar cómo un Nadie se convirtió en un Dios y luego volvió a ser un Nadie". El film fue empezado con Laughton, Merle Oberon (como Mesalina), Emlyn Williams (como Calígula), Flora Robson y Robert Newton. En su autobiografía, von Sternberg dedicaría después 17 nutridas páginas a detallar las vacilaciones, manías e infantilismos de Charles Laughton (que había fallecido tres años antes de publicarse el libro), pero a pesar de ese poblado anecdotario, el rodaje se hizo sin mayores inconvenientes hasta que se completaron unos 20 minutos de duración neta. En ese momento Merle Oberon sufrió un accidente automovilístico, el rodaje se interrumpió por fuerza mayor, y como era inminente el vencimiento de algunos contratos Korda optó por abandonar el film.

El metraje conseguido fue conservado en Londres. En 1965 la BBC preparó un film para televisión, *The Epic That Never Was*, presentando esos fragmentos junto a declaraciones del director, del autor y de varios intérpretes, más comentarios adicionales por Dirk Bogarde. Esa recopilación de 75 minutos, hecha para la TV, no tuvo mayor difusión exterior.

—*Josef von Sternberg*, por Herman G. Weinberg.
—*The Films of von Sternberg*, por Andrew Sarris.

—*Sight and Sound*, otoño 1962, invierno 1965-66, primavera 1966.
—*Fun in a Chinese Laundry*, por Josef von Sternberg.

## 1936 — THESE THREE (Infamia). Dir. William Wyler

Samuel Goldwyn compró los derechos de la pieza teatral *The Children's Hour*, de Lillian Hellman, estrenada en 1934, que describía un caso de amor lesbiano entre dos maestras, y el incidente que provocan los cuentos de una alumna habitualmente mentirosa. La Oficina del Código de Producción resistió ese plan de Goldwyn y no le autorizó que utilizara el tema, ni que el film llevara ese título, ni siquiera que anunciara basarse en él. A los ojos de Hollywood, Goldwyn había comprado un "caballo muerto".

El productor contrató a la autora, convenciéndola de que hiciera un nuevo libreto, idéntico a la pieza teatral, con la salvedad de que la relación entre ambas maestras se convertía en un triángulo amoroso formado por ellas y un galán (Merle Oberon, Miriam Hopkins, Joel McCrea). La dirección fue confiada a William Wyler, que comenzaba en 1936 su colaboración con Goldwyn.

El drama resultante fue muy digno y elogiado por la crítica de todo el mundo. La pieza fue hecha nuevamente en teatro (1952) y otra vez en cine (1962), en esta última versión por el mismo Wyler, bajo el título original y con el tema de amor lesbiano.

—*Samuel Goldwyn*, por Richard Griffith.
—*Filmfacts*, 1962.

## 1936 — MIGUEL STROGOFF. Dir. Richard Eichberg

La empresa alemana UFA produjo esta versión de Julio Verne, con Adolph Wohlbrück en el papel protagónico. El film fue estrenado en Buenos Aires en junio de 1936.

Simultáneamente, la empresa americana RKO compró los derechos del film alemán y preparó otra versión en inglés. Del original aprovechó las escenas de conjunto, los combates, los bailes y algunas otras secuencias. Para las partes habladas contrató al mismo actor Wohlbrück, quien con su nuevo nombre Anton Walbrook comenzó así una segunda carrera en el cine de habla inglesa. Otros papeles fueron cubiertos con Akim Tamiroff, Elizabeth Allan, Margot Grahame, Fay Bainter y varios otros intérpretes del cine norteamericano El resultado de esa adaptación fue bautizado con el nuevo título *The Soldier and the Lady*. Esta versión aparece registrada por RKO en 1937 y dirigida por George Nicholls.

El estreno en Buenos Aires no se produjo sin embargo hasta el 17 de julio de 1942. Sus derechos de explotación en Argentina habían sido cedidos por RKO a Cinematográfica Terra, debido a que esta distribuidora tenía prioridad en el territorio con este título, desde el estreno de la otra versión, seis años antes.

—*Heraldo*, volúmenes 1936 y 1942.

1936—FURY (Furia). Dir. Fritz Lang

En este drama, Spencer Tracy es acusado por un crimen que no cometió, pero la población se vuelca contra él y amenaza lincharlo Una escena del film mostraba a una familia negra, sentada en un viejo automóvil, escuchando por radio la trasmisión de un juicio criminal. Cuando el fiscal hablaba de la cantidad de linchamientos que se producían en el país, la familia negra asentía silenciosamente con la cabeza.

Louis B. Mayer, jefe supremo de Metro, ordenó cortar la escena, probablemente para evitar que se reflejara la relación entre ese tipo de ejecuciones sumarias y la población negra del país.

—*The Celluloid Muse*, por Higham y Greenberg.

1936—COME AND GET IT (Hijo y rival). Dirs. William Wyler y Howard Hawks

El libreto, adaptado de una novela de Edna Ferber, tenía un final que no gustaba al productor Samuel Goldwyn. El director Howard Hawks reescribió por tanto algunas escenas y las mostró al productor. Cuando Goldwyn descubrió que el texto era de Hawks, dijo: "Los directores no deben escribir" y con eso Hawks dejó el rodaje. Después Wyler rodó las escenas complementarias, incluyendo unos diez minutos de metraje cuyo libreto había sido escrito por Hawks.

Los créditos finales dicen que el film está dirigido por ambos.

—*The Cinema of Howard Hawks*, por Peter Bogdanovich.

1937—LAND DER LIEBE (El país del amor). Dir. Reinhold Schunzel

Un romance entre una princesa y un escritor, más algunos contratiempos, es el centro de esta opereta ubicada en un reino imaginario. Fue dirigida por Reinhold Schunzel, especialista en el género ligero.

Pocas horas antes de su estreno oficial (mayo de 1937) algunos altos funcionarios nazis opinaron que el film escondía una velada sátira contra el régimen nazi. El estreno fue suspendido y el film cortado, hasta que un mes después pudo ser exhibido sin inconvenientes. Los cortes deben haber sido eficaces, porque cuando el film fue estrenado en Buenos Aires tres años después, el semanario *Heraldo* (muy atento a la posible política de cada film alemán) escribió: "No ofrece ninguna tendencia política, constituyendo un agradable pasatiempo sin mayores pretensiones de verosimilitud".

El incidente debió ser decisivo para el director. Después de una prolongada labor en el cine alemán (desde 1916), Schunzel creyó en 1937 que lo más indicado era irse del país. En 1938 reanudó su carrera en Hollywood.

—*Film in the Third Reich*, por David Stewart Hull.
—*Heraldo del Cinematografista*, 1940.

1937 — THE ROAD BACK (De regreso). Dir. James Whale

Tras el éxito de *All Quiet on the Western Front* (Sin novedad en el frente, 1930), la empresa Universal se sintió atraída por otra novela de Erich Maria Remarque, que en cierto sentido continuaba el tema de aquélla. En *The Road Back* se reseñan las desventuras de los soldados alemanes, después de la Primera Guerra Mundial, cuando vuelven a sus hogares y encuentran una sociedad destruida. Para dirigir ese relato, el director Whale tomó una curiosa medida. Utilizó un uniforme de oficial alemán en el estudio, mientras su equipo de ayudantes vestía también uniformes correspondientes a gradaciones menores.

El film tuvo escaso éxito. Después de unas pocas exhibiciones, la Universal lo retiró de circulación, aligeró algunas escenas y agregó otras, especialmente rodadas por el director Ted Sloman. El resultado comercial no fue mejor, sin embargo.

—*Films in Review*, mayo 1962.

1937 — LA GRANDE ILLUSION (La gran ilusión). Dir. Jean Renoir

La anécdota creada por Renoir y Charles Spaak se ubica en un campo alemán de prisioneros, durante la Primera Guerra Mundial, y aunque carece de acción bélica tiene un profundo sentido pacifista, que pareció especialmente oportuno en la situación política mundial de 1937. Sobre la rivalidad entre Francia y Alemania, el film marca

lazos más profundos entre los seres humanos, sea en el amor escaso de palabras que une al soldado francés con una mujer que debía ser su enemiga (Jean Gabin, Dita Parlo), sea en la refinada vinculación entre aristócratas que acerca a los oficiales de uno y otro país (Pierre Fresnay, Erich von Stroheim).

Ese contenido molestó a los gobiernos de ambos países. En su momento, Francia prohibió la exhibición y luego la autorizó. En Alemania, Goebbels dictaminó una prohibición absoluta, que después se extendió a Italia y a Francia ocupada. Al terminar la guerra, el gobierno francés volvió a prohibir el film y a autorizarlo luego con algunos cortes. Cuando ya habían transcurrido veinte años de su producción, el mismo Renoir encontró en Alemania una copia bastante completa. Procedió así a una restauración del material original y el film fue lanzado a su reestreno en 1958.

—*Historia del Cine*, por Georges Sadoul.
—*Revista de Derecho Penal y Criminología*, enero-marzo 1969, nota de Bernardo Beiderman.

1937 — DEAD END (Punto muerto o Callejón sin salida). Dir. William Wyler

La pieza teatral de Sidney Kingsley había alcanzado gran éxito en Broadway, con su retrato del delito en un arrabal neoyorquino y su constancia de que los jóvenes del barrio tendían a convertir en ídolo al gangster. Cuando el productor Samuel Goldwyn envió el libreto cinematográfico (preparado por Lillian Hellman) a las oficinas del Código de Producción, recibió en respuesta una carta del presbiteriano Joseph I. Breen, alta autoridad del Código: "Quisiéramos recomendar que fuera menos enfático al mostrar el contraste entre las condiciones en que viven los pobres en las casas de inquilinato y las de los ricos en sus casas de apartamentos. Especialmente, recomendamos no mostrar en ningún momento, o al menos no enfatizar, la presencia de malolientes latas de basura y la de desperdicios flotando en el río al que los muchachos saltan y en el que nadan. Nuestra opinión es que esas escenas están próximas a ofender al pudiente."

Es probable que Goldwyn haya atemperado el contraste en cuestión, pero sólo en parte, porque el film definitivo establecía claramente las diferencias entre viviendas ricas y pobres de un mismo barrio. Treinta años después, la libretista Hellman escribió en su autobiografía: "Una vez Goldwyn despidió a Wyler por 24 horas, alegando que Wyler había hecho parecer sucio el escenario de *Dead End*, un film sobre los arrabales pobres de Nueva York. Yo renuncié por solidaridad."

Ninguna de ambas renuncias duró más de 24 horas.

—*Film 9*, 1952, nota de Gastón Blanco.
—*An Unfinished Woman*, por Lillian Hellman.

1937 — STARKE HERZEN (t.l. "Corazones fuertes"). Dir. Herbert Maisch

Ocurre en 1918 el asunto del film, que describe una revuelta comunista en Hungría, coincidente con una representación de la ópera *Tosca*. La censura alemana pensó que el sentido podía ser comprendido no sólo como anticomunista sino también como antinazi, por lo que procedió a prohibirlo totalmente. El film no fue estrenado.

—*Film in the Third Reich*, por David Stewart Hull.

1937 — LOST HORIZON (Horizontes perdidos). Dir. Frank Capra

Tras una serie de comedias exitosas con la empresa Columbia, durante cuatro años, Capra eligió una novela filosófica de James Hilton, que describe el descubrimiento de una sociedad utópica, Shangri-La, ubicada en las cercanías del Himalaya. Hasta ahí llegan varios pasajeros de un avión desviado de ruta. Por el costo de escenografías, por el elenco, por la necesidad de efectos especiales, *Lost Horizon* fue necesariamente una superproducción, cuyo costo estimado superaba los dos millones de dólares, cifra muy alta para la época.

Una exhibición sorpresiva para el público, en Santa Barbara, derivó en que los espectadores comenzaron a reírse a los cinco minutos de proyección, viendo como extravagancia o como parodia lo que debía ser una metáfora poética. Desilusionado, Capra entró en una crisis personal. Su proyecto más querido terminaba en un fracaso y arrastraba además una enorme inversión para la empresa. Pocos días después, Capra encontró una solución. Eliminó los dos primeros rollos (unos 20 minutos de proyección) y comenzó el relato sin prólogo ni explicaciones. La modificación surtió efecto. El público aceptó el relato y los críticos escribieron serias reflexiones sobre el tema de la Utopía. El film fue candidato de la Academia, aunque sólo obtuvo dos Oscars menores (montaje y dirección artística).

Pero el plan inmediato de Capra con Columbia fue una comedia desopilante, *You Can't Take It With You* (Vive como quieras), que ya era un éxito aclamado en el teatro neoyorquino.

—*King Cohn*, por Bob Thomas.

## 1937 — THE GOOD EARTH (La buena tierra). Dir. Sidney Franklin

La novela de Pearl S. Buck había sido publicada en 1931 y comprada por Metro en 1933 para su versión cinematográfica, por empeño personal de Irving Thalberg y contra la opinión de Louis B. Mayer. Muchos contratiempos se acumularon en el rodaje. El director George Hill viajó a China, filmó exteriores, trajo muebles y vestuarios que se necesitaban para una correcta ambientación de esta historia de campesinos chinos. Pero el libreto no era satisfactorio, debiendo resumir en dos horas de narración una serie de episodios que abarcaban treinta años en la vida de los personajes. En 1934 George Hill se suicidó, por lo que Thalberg decidió que Victor Fleming se hiciera cargo de la dirección.

Fleming decidió prescindir del libreto preparado y resolvió ajustarse más al libro original. Su tarea no conformaba sin embargo a Thalberg. Cuando Fleming debió apartarse del film por una intervención quirúrgica, Thalberg lo sustituyó por Sidney Franklin. Éste a su vez pidió nuevos cambios en el libreto, que insumieron otras seis semanas.

El rodaje estaba prácticamente completo cuando Thalberg falleció (14 de setiembre de 1936). Por orden de Mayer, *The Good Earth* fue estrenada en 1937 con una constancia preliminar: "A la memoria de Irving Grant Thalberg dedicamos este film, su último gran logro." El film tuvo cuatro candidaturas para premios de la Academia, de las que resultó un Oscar a Luise Rainer como mejor actriz.

— ***Thalberg***, por Bob Thomas.
— ***The Lion's Share***, por Bosley Crowther.

## 1937 — CONQUEST (María Walewska). Dir. Clarence Brown

Los amores de Napoleón con la condesa polaca María Walewska eran claramente adulterinos. Esto contrariaba al Código de Producción y hacía peligrar la fortuna de un film ambicioso y caro, interpretado por dos estrellas como Greta Garbo y Charles Boyer, ambos en su apogeo.

Para disimular y rebajar el problema, se injertaron "valores morales compensatorios", sugeridos por Joseph I. Breen, jerarca del Código. El caso fue narrado por Ruth Inglis en su libro *Freedom of the Movies* y resumido por el crítico uruguayo Gastón Blanco: "La búsqueda de esos valores llevó dos años, 51 cartas y siete escenas. La primera demostraba la nobleza del viejo conde Walewski al negarse a creer el engaño cuando le es revelado. La siguiente modificó la

escena en que la Walewska decide visitar a Napoleón para pedir concesiones a los polacos: Napoleón la retiene a la fuerza "demostrando que ella hizo lo posible por proteger su virtud". Luego, cuando la condesa vuelve, su esposo condena su conducta, deja el hogar, no pudiendo ya vivir bajo el mismo techo, y parte hacia Roma para anular el matrimonio. En otra escena se mostraba la furia del hermano de la condesa cuando se entera de la razón de sus promociones en el ejército francés. Los "valores morales compensatorios" lograban su mejor expresión cuando Napoleón no deja hablar a su amante, quien ha venido a comunicarle que espera un hijo de ambos, y le participa, a su vez, su próximo casamiento con María Luisa de Austria. Esta escena "demuestra que el hombre toma a la mujer cuando su pasión le dicta deseos pasajeros, pero que la abandona cuando su conveniencia es otra". Hacia el final, cuando la condesa llevaba a su hijo ante Napoleón, el niño rezaba a Dios "que bendijera a su padre que nunca conoció", para decir de inmediato, ante la aparición del Emperador: "Desearía que Vd. fuera mi papito". Según el documento correspondiente, "esta escena constituye un poderoso retrato de la tragedia de la ilegitimidad".

— *Film 9*, Montevideo, 1952, nota de Gastón Blanco.

1938 — HAVING WONDERFUL TIME (El mundo se divierte). Dir. Alfred Santell

La pieza original de Arthur Kober, que había tenido gran éxito en Broadway, retrata el mundo judío popular neoyorquino. La adaptación cinematográfica evita toda referencia judía en ese cuadro, eligiendo por otra parte como pareja central a Ginger Rogers y Douglas Fairbanks (Jr.), que no eran judíos. La idea era evitar todo retrato racial que pudiera provocar controversia.

— *The Face on the Cutting Room Floor*, por Murray Schumach.

1938 — THREE COMRADES (Tres camaradas). Dir. Frank Borzage

Durante una de sus célebres y fracasadas incursiones por Hollywood, el famoso novelista F. Scott Fitzgerald trabajó en Metro como libretista. Su contratiempo más notorio fue comprobar que el productor Joseph L. Mankiewicz le había retocado la adaptación que Fitzgerald había preparado sobre la novela de Erich Ma. Remarque. Esto dio lugar a su carta a Mankiewicz, fechada enero 20, 1938:

"Bien, he leído la última parte y me siento como muchos buenos escritores deben haberse sentido en el pasado.

"Decir que estoy desilusionado es decirlo suavemente. Tenía una concepción enteramente distinta de ti. Durante diecinueve años he escrito un material muy aceptado (*best selling entertainment*) y se supone que mi diálogo es del mejor. Pero me entero en el libreto que tú has decidido repentinamente que no es buen diálogo, y que puedes dedicarle unas pocas horas y hacerlo mejor...

"Oh, Joe, ¿es que los productores no se equivocan? Soy un buen escritor —de verdad—. Pensé que tú ibas a jugar limpio..."

La protesta de Fitzgerald no tuvo ningún efecto, pero su nombre sigue figurando entre los adaptadores, aunque Mankiewicz no puso el suyo.

—*The Far Side of Paradise*, por Arthur Mizener.

## 1938 — ALEJANDRO NEVSKY. Dir. S. M. Eisenstein

El historiador Jay Leyda publicó una reseña sobre un libro titulado *Zhili-byli* (título que él traduce como "Había una vez"), escrito por Victor Shklovsky, teórico influyente en la primera época del cine soviético. Una anécdota de ese libro se refiere a *Nevsky.*

Cuando el film estaba en su etapa de montaje, que fue un trabajo febril, Stalin pidió que se le hiciera una proyección en el Kremlin. Apresuradamente, Eisenstein reunió los rollos completos y los envió. En el apuro se olvidó de un acto, que contenía una pelea en el puente de Novgorod y que había sido puesto aparte para un ajuste de compaginación. Posteriormente, cuando se corrigió el error y se agregó el acto omitido, los funcionarios del Kremlin decidieron que el film debía ser estrenado en la versión aprobada por Stalin, sin agregarle nada.

Leyda señala: "Así fue lanzado al público, y ningún crítico notó que hubiera algo mal. (N.B.: El acto todavía sigue omitido.)"

El crítico español Carlos Fernández Cuenca ha señalado asimismo que en Francia el film se exhibió comercialmente con mutilaciones del 30 por ciento al metraje original.

—*Sight and Sound*, primavera 1965.
*S. M. Eisenstein*, por Carlos Fernández Cuenca.

## 1938 — BLOCKADE (Bloqueo). Dir. William Dieterle

En su libro de 1949 sobre la teoría y la práctica del libreto cinematográfico, el escritor John Howard Lawson presenta a *Blockade* como uno de los pocos films norteamericanos que utilizaron el tema de la guerra civil española e hicieron un llamamiento a la "conciencia del mundo" para enfrentar "la amenaza creada por la invasión fascista de España". El libreto fue escrito por el mismo Lawson.

El film estaba sin embargo muy lejos de tratar el tema. Era una ficción que no identificaba a los bandos en conflicto, pero incluía un discurso anti-bélico, pronunciado por Henry Fonda. Su exhibición en Estados Unidos fue escasa y su retiro de cartel terminó atribuido a presiones políticas.

—*Theory and Technique of Playwriting and Screenwriting*, por John Howard Lawson.
—*The Film Till Now*, por Paul Rotha y Richard Griffith.
—*Films in Review*, noviembre de 1960.

1938 — LA REGLE DU JEU (La regla del juego). Dir. Jean Renoir

Renoir declaró que había querido hacer una comedia a la manera de Musset, jugando malentendidos, disimulos y mentiras en la vida social. La comedia tiene una fuerte carga satírica, compensada por cierto cariño hacia sus personajes, los que pueden dividirse aproximadamente en una clase burguesa alta y una clase inferior de sirvientes. El tema despertó controversias, pero también el rechazo por una burguesía probablemente ofendida por la parte de denuncia que contenía el relato.

Sadoul ha escrito que el film fue retirado de circulación pocos días después del estreno. En seguida comenzó la guerra, y entonces fue prohibido por la censura. En 1950 se lo estrenó en Nueva York, pero faltaban treinta minutos del metraje original. Diez años después, la firma distribuidora Janus, de Nueva York, consiguió la colaboración del mismo Renoir para restablecer una versión casi completa.

Así el film tuvo una segunda oportunidad comercial. Volvió a ser estrenado en Estados Unidos (enero de 1961) y tardíamente en Buenos Aires (abril de 1968).

—*French Film*, por Georges Sadoul.
—*Sight and Sound*, primavera de 1968.
—*Filmfacts*, 1961.
—Cuaderno de *L'IDHEC*.

1938-39 — VELIKII GRAZHDANIN (conocida como "The Great Citizen" o "El gran ciudadano"). Dir. Friedrich Ermler

En diciembre de 1934 fue asesinado en Leningrado el dirigente soviético Sergei Kirov, que hasta ese momento era figura muy querida en el Partido Comunista. El crimen fue atribuido a un tal Nikolayevsky, y éste a su vez fue presentado como el extremo visible de una organización de conspiradores. El incidente llevó a Stalin a una investigación masiva, que provocó purgas y juicios a través de tres

años, liquidando a buena parte de las autoridades soviéticas. Después llegó a sospecharse que el crimen había sido instigado sin embargo por el mismo Stalin, sea para deshacerse del ascendente prestigio de Kirov, sea para pretextar la limpieza que deseaba hacer en las jerarquías soviéticas.

En 1938 el director Ermler y los libretistas Bleiman y Bolshintsov filmaron una primera parte del caso Kirov, seguida por la segunda en 1939. Su versión era la oficial y presentaba al protagonista (bajo el nombre Shakhov) en su lucha contra los enemigos internos. Hacer el film les costó empero una larga batalla contra las autoridades del grupo productor Lenfilm. El libreto había sido presentado en enero de 1937; el estudio hizo revisiones durante seis meses; postergó la producción con diversos pretextos; lanzó el rumor de que su contenido sería contrarrevolucionario. Incluso después de comenzado el rodaje, se agregaron otras dificultades para obtener dinero, actores y equipo. Ese proceso, detallado por los autores en un artículo (de la revista *Iskusstvo Kino*), terminó con la remoción de las autoridades de Lenfilm, que cayeron en las purgas de 1937. El film había sido anunciado mundialmente como una explicación de los procesos de Moscú, pero la segunda parte sólo llega a enfocar los acontecimientos de 1934.

El libretista Bleiman cayó a su vez en desgracia diez años después, acusado junto a otros integrantes de un "grupo de esteticistas y cosmopolitas del cine". En 1962, el crítico Robert Vas, de reconocida opinión antisoviética, incluyó el film en un artículo de revisión histórica y señaló su deliberada ambigüedad: "toda escena puede darse vuelta y adquirir un sentido opuesto". A esa altura ya la historia había admitido que Kirov pudo haber sido asesinado por orden de Stalin.

El film no fue estrenado en Buenos Aires.

—*Kino*, por Jay Leyda.
—*Sight and Sound*, verano 1962.

## 1939 — PEDRO SOLL HÄNGEN. Dir. Veit Harlan

La historia imaginaria se ubica en una república centroamericana, que se encuentra bajo la influencia de Estados Unidos. Para conformar a observaciones norteamericanas sobre la legislación local, las autoridades resuelven ahorcar a un inocente. Éste resulta ser un pobre hombre aficionado al alcohol, pero también un cristiano de profundas convicciones. Enfrentado a la inminencia de la horca (el título del film debe ser traducido como "Pedro debe ser colgado"), el protagonista manifiesta que su inmortalidad está asegurada por el inminente nacimiento de su hijo. Después de la condena, una millo-

naria norteamericana llega al pueblo y ofrece noventa mil dólares por la vida de Pedro. Esto da lugar a una asamblea donde se reproducen diálogos de Sócrates (según fueron contados por Platón) y que termina con la liberación de Pedro.

Goebbels objetó el argumento, haciendo hincapié en algunas escenas religiosas que no se conformaban a la ideología nazi. De allí derivó la necesidad de introducir algunos cortes y de rodar un nuevo final, lo que postergó el estreno hasta 1941. El material cortado fue repuesto en el film cuando se lo reestrenó después de 1950.

El director Harlan manifestó gran cariño por su "film grande y triste", al que consideraba su obra maestra. No fue estrenado en Buenos Aires.

— *Film in the Third Reich*, por David Stewart Hull.

## 1939 — AIR PUR (t.l. "Aire puro"). Dir. René Clair

A principios de 1939 Clair proyectó un film sobre los niños callejeros de París y su situación cuando consiguen un período de vacaciones en el campo. El rodaje comenzó el 15 de julio, pero se interrumpió en setiembre, cuando la declaración de guerra con Alemania movilizó a una parte del equipo. La muerte de algunos integrantes del equipo y de intérpretes, en los años siguientes, llegó a impedir que la producción fuera continuada. Parte del film se conservó, pero sin compaginación adecuada.

— *René Clair*, folleto de Cine Universitario del Uruguay.
— *Sight and Sound*, otoño 1962.

## 1939 — DER LETZTE APPELL (t.l. "El último llamado"). Dir. Max Kimmich

La sorprendente carrera de Kimmich incluye un período de trabajo para UFA en el cine mudo, el traslado a Hollywood por cuenta de Universal, la vuelta a Alemania, la prohibición de trabajar allí (por su anterior vinculación con el judío Laemmle en Universal) y su casamiento con una hermana mayor de Goebbels. Este último dato explica que haya reanudado su carrera.

En 1939 Kimmich comenzó *Der letzte Appell*, con un enorme presupuesto y la intervención de varios intérpretes alemanes de primera línea en ese momento (Emil Jannings, Paul Wegener, Werner Krauss, Gisela Uhlen). El asunto ha sido descrito como un relato francamente pacifista, ubicado en la Primera Guerra Mundial, sobre un barco alemán que coloca minas. El barco es capturado por los in-

gleses, pero en esas circunstancias explota el territorio minado, dando un gran final al espectáculo.

El film fue terminado en mayo de 1939. Estaba en la etapa de montaje cuando las relaciones entre Alemania y Gran Bretaña sufrieron una crisis política, que culminaría en guerra pocos meses después. Por ese motivo se interrumpió el trabajo de compaginación. Más tarde Kimmich comprobó que todo el material había desaparecido y que sólo quedaban algunas fotografías como recuerdo.

—*Film in the Third Reich*, por David Stewart Hull.

1939 — GONE WITH THE WIND (Lo que el viento se llevó). Director Victor Fleming

En 1936 el productor David O. Selznick compró en 50.000 dólares los derechos cinematográficos de la novela de Margaret Mitchell, y en los meses siguientes advirtió que había hecho un enorme negocio, porque el libro se convirtió en un best-seller. Así tomó el plan de adaptación como un proyecto personal al que dedicó su atención durante tres años. El posible film planteaba problemas singulares. Para ser fiel al libro, debía llegar a una duración doble de lo normal, debía insumir un gran costo en escenografías y vestuarios, debía contar con estrellas de primera categoría, todo lo cual era opuesto a la difundida creencia de que los films sobre la Guerra Civil americana terminaban por ser mal negocio de boletería.

Selznick se enfrentaba asimismo con otro problema industrial. Su grupo de producción estaba obligado a la distribución de Artistas Unidos por contrato vigente hasta 1939, pero cubrir los papeles necesarios del elenco le exigía en cambio algún convenio con otras empresas mayores. Fracasó un primer convenio con Warner Brothers, que proponía la cesión de Bette Davis (para Scarlett O'Hara), Errol Flynn (para Rhett Butler) y Olivia de Havilland (para Melanie). Finalmente aceptó un convenio con Metro, que cedía a Clark Gable y adelantaba parte del capital, a cambio de recibir los derechos de distribución mundial y la cuarta parte de los beneficios durante los primeros siete años. Se acordó que George Cukor sería el director. Para el papel de Scarlett, el productor no se declaró conforme con ninguna de las propuestas formuladas; en diversos momentos, Bette Davis, Katharine Hepburn, Carole Lombard, Miriam Hopkins, Joan Fontaine, Norma Shearer, Susan Hayward y Tallulah Bankhead fueron candidatas al papel, en algunos casos con pruebas filmadas para vestuario y color. De hecho, el rodaje comenzó (el 10 de diciembre de 1938) con las escenas del incendio de Atlanta, y recién en esa noche apareció Vivien

Leigh, que había venido de Londres a visitar a su gran amigo Laurence Olivier. Recibió de inmediato el papel de Scarlett.

Durante todo el proceso de preparación y rodaje se produjeron muchos cambios. El primer libreto cinematográfico fue preparado por Sidney Howard, pero nuevas versiones de algunas secuencias fueron escritas, en diferentes momentos, por Ben Hecht, Jo Swerling, Oliver H. P. Garret, John Van Druten, Winston Miller, John Balderston, Edwin Justus Mayer, F. Scott Fitzgerald y el propio Selznick. Después de varias semanas de rodaje el director Cukor fue sustituido por Victor Fleming, con grandes protestas de las dos actrices principales, y poco antes de terminar la filmación, Fleming fue sustituido a su vez por Sam Wood. Otros cambios de equipo afectaron también al fotógrafo Lee Garmes y al escenógrafo Hobe Erwin. En los créditos definitivos del film, el libreto aparece atribuido solamente a Howard y la dirección solamente a Fleming; ambos recibieron Oscars de la Academia.

Fueron menores los problemas de Selznick con el Código de Producción. Se obviaron mediante la eliminación de escenas de batallas, la corrección de algunas expresiones del diálogo (en todo lo referente al adulterio) y la supresión de la palabra "nigger" en boca de personajes blancos, por entender que era una forma despectiva de designar a los negros.

—*Films in Review,* mayo 1957 y junio 1963.
—*The Face on the Cutting Room Floor,* por Murray Schumach.

1939 — KADETTEN. Dir. Karl Ritter

Aunque la historia se ubica en 1760, durante la Guerra de los Siete Años, éste fue uno de los primeros films militares alemanes dedicados al público juvenil. El tema exalta los sentimientos prusianos de los jóvenes cadetes enfrentados al enemigo ruso.

Cuando fue terminado, Alemania había firmado su pacto con la Unión Soviética, por lo que su exhibición se postergó. Volvió a emerger en diciembre de 1941, cuando ambos países estaban en guerra.

—*Film in the Third Reich,* por David Stewart Hull.

1939 — THE WOMEN (Mujeres). Dir. George Cukor

En 1939 Cukor había sido asignado a la dirección de *Gone with the Wind,* pero el productor Selznick lo retiró a las tres semanas de rodaje, sustituyéndolo por Victor Fleming.

Cukor fue entonces colocado por Metro en la dirección de *The Women*, comedia basada en una pieza teatral de Clare Boothe, cuyo

elenco está íntegramente formado por actrices. La idea primitiva era que esa comedia fuera dirigida por Ernst Lubitsch. Cuando entró Cukor, Lubitsch fue a su vez asignado a la dirección de *Ninotchka,* con Greta Garbo.

—*The Lion's Share,* por Bosley Crowther.

1939 — MANN FÜR MANN (t.l. "Hombre para el hombre"). Director Robert Stemmle

La construcción de una nueva y notable carretera en Alemania dio un abundante material documental al director, pero no era la única sustancia del relato. Se incluía también un episodio en el que se derrumbaban algunas estructuras levantadas para aquella construcción, episodio histórico en el que se produjeron algunas muertes.

Pocas horas después del estreno, Stemmle pasó nuevamente frente a la sala cinematográfica y comprobó que se estaba retirando toda la publicidad exterior. A la mañana siguiente se enteró de que el film quedaba prohibido, ya que en las construcciones alemanas no podían producirse desastres como el retratado en el relato. En los seis meses siguientes, Stemmle debió rodar escenas complementarias para poder acomodar toda una zona de la anécdota, en la que se introdujo un terremoto que explicaba el desastre. Se ha escrito que, por otra parte, esa catástrofe final daba al film su único interés.

—*Film in the Third Reich,* por David Stewart Hull.

1940 — REBECCA (Rebeca). Dir. Alfred Hitchcock

En un reportaje de 1966, Hitchcock describe los métodos habituales de trabajo en Hollywood. Tras una larga carrera en Gran Bretaña, el director llegó a América y debutó con *Rebecca,* producción de Selznick. Narra que en aquel momento los productores solían hacer una compaginación preliminar, exhibir el resultado en algún pueblito, examinar las reacciones del público y luego dedicar tres semanas a los ajustes: secuencias adicionales, combinar dos secuencias en una, agregar o eliminar personajes, reescribir parte del diálogo. Era relativamente fácil, porque los elencos y equipos solían estar bajo contrato estable y no se movían de Hollywood.

Pero Hitchcock no rodaba material adicional ni tomas sustitutivas. Cuando Selznick quiso arreglar *Rebecca,* se encontró con que todo el material disponible ya estaba utilizado y en su sitio. Protestó contra Hitchcock: "¡Cómo quiere que yo haga un film con *esto*!"

—*Sight and Sound,* otoño 1966.

1940 — LA FILLE DU PUISATIER (La hija del pocero). Dir. Marcel Pagnol

En un libro dedicado al cine filmado durante la guerra, el crítico Georges Sadoul incluye un capítulo sobre producciones francesas posteriores a la derrota ante los ejércitos alemanes (mayo de 1940). Componían inevitablemente un cine conformista con la situación, que regía desde Vichy el mariscal Pétain. Allí Sadoul señala que entre agosto y octubre de 1940 Marcel Pagnol dirigió en Marsella uno de sus melodramas pintorescos, sobre una familia que entra en conflicto cuando la hija soltera queda embarazada y su novio ha entrado en el ejército. Después del nacimiento del chico, la familia llega a la reconciliación cuando escucha por radio uno de los discursos de Pétain sobre la unidad necesaria entre los franceses. Según Sadoul, el sentido del asunto es que la derrota ha sido beneficiosa, porque permite al país reparar sus anteriores errores.

En una post-data, se agrega que el film fue estrenado en Nueva York con gran éxito en 1945, pero que en esa versión la familia no escucha ya a Pétain sino a De Gaulle que habla desde Londres. El estreno en Buenos Aires se produjo recién en julio de 1947.

— *Le Cinéma pendant la guerre*, por Georges Sadoul

1940 — JUD SÜSS. Dir. Veit Harlan (El Demonio del Oro, 1942 Bs. As.)

El auténtico Josef Süss Oppenheimer, nacido en 1692, tuvo su fama durante 1732-38, cuando ganó el favor del duque Karl Álexander de Württemberg, se convirtió en su asesor financiero y prestó grandes sumas de dinero, a cambio del contralor sobre los ingresos del Ducado y la cobranza de impuestos. Esta posición lo hizo odioso ante los habitantes de la zona: en 1738, cuando el duque murió, Süss fue colgado en la plaza pública, tras una revuelta popular.

Con esa biografía, el escritor Lion Feuchtwanger hizo en 1925 su famosa novela *Jud Süss,* que sin embargo no era antisemita y que procuraba dar rasgos de nobleza al personaje. La novela, como todas las otras obras del autor judío, fue prohibida en Alemania desde 1933. Existe una versión cinematográfica inglesa, titulada *Jew Süss,* realizada en 1934 por Lothar Mendes, con actuación de Conrad Veidt, Frank Vosper, Benita Hume, Cedric Hardwicke; fue estrenada en Buenos Aires en 1935 con el título *El poderoso.*

La posterior versión alemana fue promovida por los escritores Ludwig Metzger y Eberhard Wolfgang Müller, por el jefe de producción Peter Paul Brauer, a cargo de la empresa Terra, y por el propio Goebbels, quien necesitaba un film violentamente antisemita. Como

director fue elegido Veit Harlan. Años después, Harlan habría de contar que tanto él como sus intérpretes Ferdinand Marian, Werner Krauss y Kristina Soderbaum fueron forzados por Goebbels a aceptar esos trabajos, por los que no sentían entusiasmo alguno.

Goebbels revisó personalmente la primera versión del film y obligó a eliminar un discurso final en el que Süss, ante la ejecución inminente, condena a sus captores. A partir de ese momento, *Jud Süss* se convirtió doblemente en un éxito público y en un film de exhibición obligatoria ante las tropas alemanas. Su eficacia como instrumento de propaganda fue tan grande que muchas veces el público salía del cine y procedía a castigar a los judíos que encontraba, identificándolos con las villanías presenciadas.

Cuando cayó el nazismo, varias figuras conectadas con el film (y con otras obras de propaganda) debieron dar explicaciones y sufrir arrepentimientos. Se afirma que tanto la muerte de Marian (1946) como la de su mujer (1950) se debieron a suicidios, mientras Werner Krauss ingresó en la lista negra confeccionada con personajes que ayudaron al nazismo. El caso más famoso fue el de Veit Harlan, procesado dos veces por su contribución al cine nazi y finalmente liberado; volvió a dirigir cine en 1951 y continuó haciéndolo hasta su muerte (1964). El negativo de *Jud Süss* habría sido quemado por el mismo Harlan en 1954, probablemente para cerrar un capítulo de su vida, pero poco después se descubrió que existían copias y otro negativo en Alemania Oriental y en poder de Sovexport, la firma exportadora del cine soviético. El mayor mercado para esas otras copias era el mundo árabe, algunos de cuyos gobernantes estaban vivamente interesados en un film contra los judíos. Como una prolongación de otra leyenda, *Jud Süss* se convierte así en un film errante.

—***Film in the Third Reich*** por David Stewart Hull.

1940 — NORTHWEST PASSAGE (Hacia otros mundos). Dir. King Vidor

Vidor declara: "Me hice cargo de la versión cinematográfica de una novela histórica de Kenneth Roberts, sobre los Rangers de Rogers en América del siglo XVIII, pero sólo filmamos la primera parte del libro, que era en realidad un prólogo a la acción principal, en la segunda parte. La segunda nunca fue hecha por la falta de coraje de los productores. En la primera parte Rogers (interpretado por Spencer Tracy) era un héroe tremendo, pero la segunda parte mostraba su desintegración, y sospecho que temieron que los públicos de la época no lo aceptarían.

"De cualquier manera, seguimos alargando la primera mitad hasta

que se convirtió en un film de largo metraje, y siempre se previó que yo haría después la segunda: incluso mantuvimos a los actores con sueldo durante un par de semanas. Pero no fue así, y algún otro director —Jack Conway, creo— rodó el final del film. Eso fue en Nueva York. El productor (Hunt Stromberg) me llamó para preguntarme si estaba bien. Yo estaba tan desilusionado por no poder hacer todo el argumento, que sin muchas ganas di mi aceptación."

—*The Celluloid Muse*, **por Higham y Greenberg.**

1940 — MICHELANGELO. Dir. Curt Oertel

En su historia del cine alemán durante el período nazi, David Stewart Hull escribe: "Para cerrar este capítulo, debe mencionarse la co-producción germano-suiza *Michelangelo,* un soberbio documental sobre vida y obra del artista, dirigida por Curt Oertel. El film fue distribuido en Estados Unidos en 1950 como *The Titan* de Robert Flaherty, quien reeditó el material y preparó un comentario inglés, mientras dejaba en la vaguedad la fuente original de sus materiales. Por esa razón el film es habitualmente mencionado como de Flaherty, que no lo es. El mérito se debe largamente a Oertel, cuyas técnicas han tenido un enorme efecto en films de este tipo, hechos tanto para el cine comercial como para la televisión."

Confirmando la observación de Hull, el nombre de Oertel rara vez aparece en libros de referencias. Está omitido por ejemplo en el *Filmlexikon degli autori e delle opere,* siete volúmenes abundantes en datos biográficos sobre figuras del cine. En el capítulo sobre Flaherty, el *Filmlexikon* le atribuye *The Titan, the Story of Michelangelo* como último film, sin mención de Oertel.

—*The Film in the Third Reich,* **por David Stewart Hull.**

1940 — I TAKE THIS WOMAN (Esta mujer es mía). Dir. W. S. Van Dyke

En octubre de 1938 Josef von Sternberg fue contratado por Metro para que hiciera por la reciente estrella Hedy Lamarr lo que años antes había hecho por Marlene Dietrich. El argumento era un melodrama común: un médico salva a una mujer del suicidio, se casa con ella, incurre en sacrificios, está a punto de perderla, finalmente la recupera.

A los 18 días de filmación von Sternberg tuvo uno de sus tantos conflictos con la Metro y fue sustituido por Frank Borzage, quien ter-

minó el rodaje. Pero el gran ejecutivo Louis B. Mayer no quedó conforme con el resultado y archivó el film en 1939. Un año después lo dejó en manos de W. S. Van Dyke, quien rehizo muchas escenas y apareció finalmente como su director único. En la primera versión la pareja central (Spencer Tracy, Hedy Lamarr) estaba acompañada por Ina Claire y Walter Pidgeon, nombres que llegaron a figurar en la publicidad y que luego fueron sustituidos por Verree Teasdale y Kent Taylor.

Todo el episodio dio lugar a una broma en Hollywood. En lugar de *I Take This Woman* (literalmente, "Yo tomo esta mujer") se divulgó el apodo de *I RE-take This Woman* ("yo retomo esta mujer").

—*Films in Review*, enero 1963, febrero 1963, diciembre 1966, noviembre 1969.
—*Ecstasy and Me*, por Hedy Lamarr.

1940 — THE GREAT DICTATOR (El gran dictador). Dir. Charles Chaplin

Chaplin se burló abiertamente de Hitler y Mussolini en esta sátira filmada en los primeros meses de la Segunda Guerra Mundial. El estreno en Estados Unidos se produjo en 1940; durante ese año y el siguiente el film fue conocido en diversos países de América Latina. El gobierno argentino prohibió sin embargo su exhibición, aparentemente para no molestar al gobierno de Alemania nazi o al de Italia fascista, con los que Argentina mantuvo relaciones diplomáticas durante casi toda la guerra.

Mussolini fue ejecutado el 28 de abril de 1945 y Hitler se suicidó dos días después. El estreno del film se produjo en la Argentina el 31 de mayo de 1945, con cinco años de retraso. La reseña de *Heraldo del Cinematografista,* sin embargo, evita mencionar a Hitler y a Mussolini en el resumen del argumento y en el análisis crítico.

—*Heraldo*, 1945, p. 72.

1941 — TWO-FACED WOMAN (Otra vez mío). Dir. George Cukor

Después de *Ninotchka,* la Metro resolvió que debía cambiar la imagen de Greta Garbo, para convertirla en un personaje más alegre y moderno. Junto a ciertos retoques de vestuario y de peinado, eso fue hecho mediante una comedia frívola, tomada de una pieza teatral de Ludwig Fulda, que ya había sido filmada antes como *Her Sister from Paris* (La parisién, 1925, con Constance Talmadge, Ronald Colman). El argumento llevaba a Greta al intento de rescatar a su marido (Melvyn Douglas) de la atracción de una vampiresa. Para ello

fingía ser su propia hermana melliza, una mujer liberal y desprejuiciada.

Aunque el espectador queda al tanto de la simulación propuesta por la protagonista, muchas de las escenas entre ella y el galán suponen en cierto sentido el adulterio, sin perjuicio de otras frivolidades de detalle. En noviembre de 1941 el film se estrenó y fue de inmediato condenado como "inmoral" por la Legión de la Decencia, poderoso organismo católico, que objetó "la actitud anti-cristiana ante el matrimonio y sus obligaciones, las escenas, diálogos y situaciones impúdicamente sugestivas, los vestuarios sugestivos". Ese pronunciamiento fue ratificado por el arzobispo Spellman en Nueva York, por una prohibición en Rhode Island, por otra en sitio tan lejano como Australia.

La Metro retiró el film, recortó algunas escenas y agregó otra en la que Melvyn Douglas aparece enterándose, por una llamada telefónica, del simulacro de su mujer. Esto disminuía en cierto grado la objeción contra el presunto adulterio que se retrataba en el asunto. Para la empresa era imprescindible en el caso satisfacer a la Legión de la Decencia, dado que la guerra impedía contar con el público europeo.

A pesar de los retoques, el film fue un fracaso de público y de crítica. La actriz resolvió iniciar allí unas vacaciones de cine, hasta que la guerra terminara, pero en la práctica eso se convirtió en su retiro total.

— *Garbo*, por John **Bainbridge**.

## 1941 — THE OUTLAW (El proscripto). Dir. Howard Hughes

Hughes quiso hacer por el "western" lo que antes había hecho por la aviación (*Hell's Angels*) y por los gangsters (*Scarface*): una superproducción que capitalizara todos los atractivos del género. Para eso eligió como personaje central al famoso bandolero *Billy the Kid* (1859-1881), con cuyo nombre el film fue conocido durante toda una etapa preliminar. Al mismo tiempo, lanzó una campaña para buscar intérpretes desconocidos, terminando por elegir como protagonista a Jack Buetel y a una modelo llamada Jane Russell.

La presencia de esta última fundamentó la línea general del film. Además de armas y de rivalidades masculinas, Hughes se ocupó de que la cámara retratara los prominentes senos de la actriz, en todas las posiciones posibles, con pronunciados escotes. A esto se agregaron escenas sugestivas de relación sexual entre ella y el galán.

Los resultantes conflictos de producción, distribución y censura dieron que hablar a Hollywood durante seis años. Ante todo Hughes eliminó como director a Howard Hawks, quien había rodado parte

del libreto. El mismo Hughes se hizo cargo de la dirección, pero como estaba muy ocupado con sus otras industrias (especialmente la aviación) el rodaje se hizo a intervalos y con frecuentes cambios de plan. Simultáneamente la Metro lanzó otro film titulado *Billy the Kid* (con Robert Taylor) lo que obligó a Hughes a sustituir ese nombre por *The Outlaw.* El rodaje con Jane Rusell se multiplicó a través de los meses, agregándose centenares de fotos publicitarias que un astuto agente de propaganda (Russell Birdwell) distribuyó masivamente en redacciones de revistas. Se afirma que en el curso de la filmación. Hughes empleó su vocación nata de ingeniero en diseñar otro corpiño para su actriz.

En diciembre de 1940 las autoridades del Código de Producción comenzaron a señalar observaciones al libreto, a algunas líneas de diálogo, a imágenes sugestivas y a la publicidad efectuada. Las negativas de Hughes a aceptar esas indicaciones provocaron una larga batalla, hasta que en mayo de 1941 el film obtuvo el Sello de Producción que lo habilitaba para ser exhibido en todas las salas del país. Sin embargo Hughes retuvo el film y lo estrenó recién en febrero de 1943 en una pequeña sala de San Francisco. Ese estreno provocó un aluvión de protestas por parte de diversas organizaciones cívicas y moralizadoras. El film fue retirado. En diciembre de 1945 Hughes volvió a lanzar material publicitario sobre *The Outlaw,* incluyendo fotos y frases que los censores habían rechazado antes. El Código de Producción retiró el Sello de Aprobación, y esto a su vez provocó que Hughes entablara pleito en Nueva York contra la Motion Picture Association, acusándola de violar el derecho de libre comercio. Perdió esa batalla judicial pero igual lanzó el film a distribución, utilizando algunas salas independientes. Esta medida ocasionó censuras parciales en algunos sitios, un boycott de los católicos en Filadelfia y nuevas reclamaciones para que el productor se ajustara a lo marcado por el Código y por los jueces. Al final de esa campaña se hicieron efectivamente algunos cortes, con lo que la Legión de la Decencia cambió su clasificación inicial (*C,* por condenada) a otra más benigna (*B,* moralmente objetable). En 1949 la Motion Picture Association volvió a otorgar al film el Sello de Aprobación.

El estreno en Buenos Aires se produjo en abril de 1948. El film fue distribuido por Artistas Unidos y su clasificación de censura dice: "No apta para menores de 14 años". Además se le hicieron cortes.

—*Howard Hughes,* por John Keats.
—*The Face on the Cutting Room Floor,* por Murray Schumach.
—*Films in Review,* abril 1963.

1941 — SUSPICION (La sospecha). Dir. Alfred Hitchcock

Hitchcock declara: "*Suspicion* sufrió un final de compromiso porque su estrella, Cary Grant, obviamente no podía ser un asesino. El final de origen mostraba a la esposa muriendo de un vaso de leche envenenada, que le llevaba el marido homicida. Desde luego era imposible usar ese final en el film, pero yo inventé un final en el que la esposa sabe que se ha casado con un criminal que habrá de matarla. Así que ella escribe una carta a su madre diciéndole: 'No quiero vivir más, estoy enamorada de él, me va a asesinar, pero pienso que la sociedad debería ser protegida'. Escribe la carta, la cierra, la pone junto a su cama, y cuando él le trae el vaso de leche fatal, le dice: '¿Me despacharías esta carta?' Bebe la leche y muere. Entonces ponemos un fundido y agregamos una toma: Cary Grant camina por la calle silbando muy alegremente y pone la carta en un buzón. Pero tampoco pude usar ese final."

— ***The Celluloid Muse***, por Higham y Greenberg.
— *Le Cinéma selon Hitchcock*, por Francois Truffaut.

1941 — DER GROSSE KÖNIG (t.l. "El gran rey"). Dir. Veit Harlan

Goebbels en persona insistió en que se filmara esta biografía del rey Federico el Grande (1740-86), que debía servir como propaganda nacionalista para Alemania. Fue realizada con un elenco de notables, un presupuesto inmenso, multitud de extras y una secuencia de batalla que necesitó de cinco mil caballos. Ante la sorpresa de su director Harlan, el film terminado fue prohibido de inmediato por Goebbels, quien lo pasó a Emil Jannings para que supervisara algunas modificaciones. Pero como Jannings se declaró muy ocupado en esos momentos, el film fue archivado.

En junio de 1941, tres días después de comenzada la guerra con la Unión Soviética, Harlan fue nuevamente llamado a la oficina de Goebbels, donde se enteró que el film sería estrenado. También recibió disculpas por la prohibición anterior, pero Goebbels adujo que no podía haberle revelado los cambios proyectados en la política exterior hacia la URSS (es decir, el proyecto de invasión sin previo aviso). Para el lanzamiento ahora proyectado, se hacía indispensable eliminar o modificar el personaje del general ruso Chernichev, a quien se había mostrado como amigo del rey Federico. Estaba interpretado por Paul Wegener, una figura mayor del cine alemán.

Con escenas adicionales, un relator en banda sonora y varios cortes, el film fue estrenado en marzo de 1942 y obtuvo un gran éxito.

— ***Film in the Third Reich***, por David Stewart Hull.

1942 — THE MAGNIFICENT AMBERSONS (Soberbia). Dir. Orson Welles

Cuando terminó el agitado rodaje de *Citizen Kane* (*El ciudadano*, 1941), Orson Welles estaba obligado por contrato a hacer otros tres films con su grupo Mercury para el sello RKO. Después de largas tratativas, se anunció que el primero de ellos sería *The Magnificent Ambersons*, sobre novela de Booth Tarkington. Los otros dos fueron planeados antes de que el primero se terminara. Uno sería *Journey into Fear* (Jornada de terror), anécdota de espionaje tomada de una novela de Eric Ambler. El otro, más complicado, sería un documental latinoamericano titulado *It's All True*, que comprendería rodaje en México y Brasil, con el auspicio del gobierno norteamericano para un proyecto vinculado a la política de Buena Vecindad.

El rodaje de *Ambersons* comenzó en octubre de 1941, pero Welles llegó a ocuparse simultáneamente de los tres films: el tercero le exigía obligadamente su presencia en Brasil, donde se rodarían escenas del carnaval carioca y una anécdota popular titulada *Jangadeiros*. Un resultado de esa dispersión fue que Norman Foster, hasta entonces ayudante de dirección o director de segunda unidad, terminó por figurar como director único de *Journey into Fear*, aunque el film terminado prueba que hay allí muchos síntomas del sombrío estilo de Welles. Otro resultado fue la frustración del material rodado en Brasil, aunque esto se debió en buena medida al simultáneo cambio de autoridades en RKO. El productor George Schaefer, que había sido mentor de Welles, debió renunciar a su puesto en la empresa, siendo sustituido por autoridades hostiles al director, que no estaban dispuestas a apoyar el aventurado rodaje en Brasil.

Aunque Welles tenía el derecho contractual de compaginar sus films, *The Magnificent Ambersons* había quedado a mitad de camino. En ausencia del director, el material quedó en manos de Robert Wise y de su ayudante Mark Robson, que en aquel momento eran compaginadores de RKO (poco después llegarían a ser directores). Estaba convenido, sin embargo, que Wise viajaría a Brasil con una versión preliminar de *Ambersons*, para someterla a la aprobación o presumibles retoques de Welles. Cuando Wise quiso hacer ese viaje, a principios de 1942, el gobierno implantó restricciones a todo uso no-militar de los transportes (la guerra había sido declarada en diciembre de 1941). Así Wise no viajó y Welles no vio el material.

Años después, Mark Robson contó en un reportaje el proceso de compaginación. Armaron el film, lo exhibieron en una función sorpresiva, con público, y descubrieron que los espectadores se levantaban a los pocos minutos. Volvieron a elaborarlo e hicieron sucesivas funciones privadas (Robson calcula que diez o quince). Finalmente el film quedó hecho en tal forma que nadie dejó la sala.

Robson pronuncia varios elogios sobre el trabajo original de Welles y agrega: "Pero era tan avanzado, tan adelantado a su tiempo, que la gente no lo entendía. Por lo menos una hora fue eliminada para la distribución oficial, aunque no recuerdo secuencias específicas. Fue una especie de versión abreviada de la concepción original de Welles." A ella se agregaron algunas escenas, aparentemente dirigidas por Wise: en la versión estrenada, el final del film parece claramente postizo, y es seguro que Welles resulta ajeno a esas últimas secuencias.

Welles se enfureció con el montaje final, que atribuyó "al portero del estudio". En un reportaje de 1966 declaró que aspiraba a reunir a algunos intérpretes para rodar "sólo dos rollos que dieran sentido al final".

—*The Celluloid Muse,* por Higham y Greenberg.
—*The Fabulous Orson Welles,* por Peter Noble.
—*Films in Review,* enero de 1963.
—*Sight and Sound,* otoño 1966 y otoño 1970.

## 1942 — IT'S ALL TRUE. Dir. Orson Welles

La historia de este film inconcluso ha sido establecida por Charles Higham después de diversos reportajes, e integra su libro sobre Welles.

En 1941, y como parte de su convenio de producción con RKO, Welles anunció que se embarcaría en un film en cuatro episodios. En su primera idea, los argumentos eran: 1) *The Captain's Chair,* de Robert Flaherty, sobre un incidente de navegación en la Bahía de Hudson; 2) *My Friend Bonito,* también de Flaherty, sobre corridas de toros en México; 3) *Love Story,* de John Fante, sobre un albañil y su novia; 4) una historia de jazz, basada en las memorias de Louis Armstrong. De todo este material, sólo se comenzó a filmar el segundo, que Welles produjo pero asignando a Norman Foster la dirección. El rodaje se inició en México, en el segundo semestre de 1941, con la supervisión ocasional de Welles, quien al mismo tiempo estaba dirigiendo *The Magnificent Ambersons* en Hollywood.

Cuando Estados Unidos entró en la guerra (diciembre de 1941) Welles recibió una iniciativa de Nelson Rockefeller. En ese momento Rockefeller era Coordinador de Asuntos Interamericanos en el gobierno de Roosevelt y estaba preocupado por la actitud de América Latina frente a la guerra mundial. La idea era modificar el plan de *It's All True,* a fin de integrar el film con episodios en México y Brasil. Esta última parte incitó a Welles a partir apresuradamente hacia Río de Janeiro, para rodar material original sobre el carnaval brasileño, que empezaba en febrero 13. Este viaje tendría consecuencias: el mon-

taje de *The Magnificent Ambersons* estaba incompleto y la filmación de *Journey into Fear* debía ser terminada con un doble de Welles para algunas tomas desde lejos.

El rodaje del carnaval en Río comprende no sólo tomas documentales sino otras secuencias especialmente escenificadas por Welles en un teatro, con la colaboración del músico y cantante Grande Otelo. La ambiciosa idea era trazar también la historia del samba, llevando el metraje total a 30 ó 40 minutos. Una segunda idea, surgida durante el rodaje, fue agregar un episodio conocido como *Jangadeiros,* que narraría la historia auténtica de cuatro pescadores que navegaron 1.650 millas sin brújula, desde Fortaleza a Río de Janeiro, para formular una petición al presidente Getulio Vargas. Los cuatro fueron contratados y el rodaje se hizo sin inconvenientes, hasta que en mayo de 1942 un desgraciado accidente tiró al agua a los pescadores. Tres de ellos se salvaron, pero uno, llamado Jacaré, fue devorado por un tiburón.

Esa muerte coincidió con otros conflictos de Welles en Río (con dueños de hoteles) y con el cambio de autoridades en RKO. La situación se agravaba aun porque el material brasileño filmado era incomprensible en Hollywood: no había un libreto al que atenerse, sino una continua improvisación de Welles, que mezclaba los relatos del carnaval y de los jangadeiros. Un delegado de RKO fue despachado a Río de Janeiro, interrumpió todas las operaciones y sólo accedió a que Welles rodara algunas tomas complementarias en Fortaleza, para el comienzo del relato.

En julio de 1942 el grupo Mercury fue echado en forma abrupta de los estudios de RKO, en ausencia de Welles, que continuó su viaje sudamericano (incluyendo Buenos Aires y Montevideo) hasta agosto. El material de los tres episodios incompletos quedó sin compaginar y sin ordenar: comprendía tomas en color y en blanco y negro, negativo y positivo. Pese a diversos proyectos para aprovecharlo, nunca salió un film de allí. En 1958 la empresa RKO fue comprada por el grupo Desilu (Lucille Ball - Desi Arnaz) y más tarde Desilu vendió a Paramount. En 1969 Charles Higham visitó Hollywood, siguió la pista del film y consiguió ver (parte en proyección, parte en moviola) fragmentos que suman tres horas de proyección y que son todo lo que queda. Otras partes fueron destruidas o arrojadas al océano Pacífico, por el riesgo de descomposición química. Para lo que vio tiene solamente elogios.

Un curioso derivado de este film inconcluso fue en 1956 la producción de *The Brave One* (El niño y el toro). Su argumento es el mismo de *My Friend Bonito,* escrito en 1928 por Robert y Frances Flaherty como *Benito the Bull.* Pero el libreto de *The Brave One* no

reconoce ese origen y está firmado por Robert Rich, un seudónimo de Dalton Trumbo. Esa es otra historia.

— *Sight and Sound*, primavera 1970 y otoño 1970.

1942 — LADY GANGSTER (La dama pistolera). Dir. Florian Roberts

Robert Florey dirigió este film policial para Warner, pero no quedó satisfecho con el resultado y pidió que su nombre no figurara. La dirección aparece así atribuida a Florian Roberts, seudónimo creado para el caso.

El film no figura en el registro oficial del Copyright. Sin embargo fue estrenado en Buenos Aires, febrero de 1943.

— *Films in Review*, abril 1960.
— *Catalog of Copyright Entries*, 1940-49.

1942 — THE MOON AND SIXPENCE (La luna y seis peniques). Dir. Albert Lewin

El historiador Herman G. Weinberg señala que esta versión de la novela de W. Somerset Maugham, inspirada en la vida del pintor Paul Gauguin (1848-1903) debía terminar con la reproducción de varios cuadros auténticos del pintor, culminando en color una historia en blanco y negro. Los cuadros fueron obtenidos, fotografiados y colocados al final del relato, pero el público de una función privada se rió de ellos.

Los productores contrataron a un pintor de California, quien hizo cuadros a la manera de Gauguin. Esos figuran en el film.

— *Film Culture*, Nº 20.

1942 — MOONTIDE (Borrasca). Dir. Archie Mayo

Fritz Lang cuenta que fue asignado por 20th Century Fox para rodar este drama, que contenía la primera de las dos actuaciones de Jean Gabin en Hollywood. Ni Lang ni Gabin tenían gran entusiasmo por el tema. Tuvieron aun menos cuando la guerra impidió que los exteriores se hicieran en el muelle de San Pedro, sobre el Pacífico, porque el sitio había sido declarado de valor estratégico y estaba minado. Se construyó un escenario artificial en el estudio para suplir a aquél, lo que disgustó a Lang. Éste informa:

"La insatisfacción de Gabin también creció. Él era muy bueno

para otros papeles, pero no pudo persuadir al productor para que cambiara el libreto, porque el productor era servil e insistía en rodar el texto que Zanuck le había dado. Entonces ocurrió algo personal entre Gabin y yo, y él dijo a Zanuck que no podría trabajar más conmigo. Fui realmente feliz cuando Zanuck me sacó del film."

—*The Celluloid Muse*, por Higham y Greenberg.

## 1942 — SYMPHONIE EINES LEBENS (Sinfonía de una vida). Dir. Hans Bertram

Esta curiosa obra musical fue hecha por Bertram sobre un libreto propio, apoyándose en una extensa partitura musical de Norbert Schultze. La idea es relacionar los cuatro movimientos de una sinfonía con cuatro etapas en la vida de su compositor. La vinculación está claramente establecida por el film, que economiza diálogos y procura una estrecha vinculación entre imagen pura y efecto sonoro.

Goebbels había procurado llevar intérpretes franceses a Alemania, durante la ocupación, pero lo obtuvo en pocos casos. Uno de ellos fue Harry Baur, célebre actor del cine francés, que pasó a ser protagonista de esta producción alemana. El film fue aceptado por la censura en noviembre de 1942, pero poco después se descubrió que los papeles de Baur no estaban en orden. Según algunos autores, la causa fue que Baur tenía una esposa judía y un suegro judío; según otros, el mismo Baur era judío. El actor fue hecho prisionero y murió el 20 de abril de 1943.

El film, que había quedado retenido desde noviembre de 1942, fue curiosamente estrenado en Alemania el 21 de abril de 1943, un día después de fallecido su primer actor. Recién en 1952 fue comprado para América latina, aparentemente dentro de un lote de producción alemana que no contenía material político y que fue tardíamente liberado por la ocupación de los Aliados.

—***Film in the Third Reich***, por David Stewart Hull.
—*Filmlexikon degli autori e delle opere*, tomo I.

## 1942 — PANAMA HATTIE (La rubia audaz). Dir. Norman Z. McLeod

Vincente Minnelli narra que en 1942 fue contratado por Metro y trabajó un año entero filmando números sueltos y colaborando en libretos ajenos, hasta que terminó por dirigir su primer film propio, *Cabin in the Sky* (Una cabaña en las nubes). En ese período dirigió todos los números musicales de la cantante Lena Horne en films de

otros directores: "Films de la calidad de *Panama Hattie*, lamentablemente." Los créditos oficiales no incluyen el nombre de Minnelli, sin embargo.

— *The Celluloid Muse*, por Higham y Greenberg.

1942 — OSSESSIONE (Obsesión). Dir. Luchino Visconti

Visconti había sido ayudante de Jean Renoir, primero en Francia (1936-37), después en Italia, cuando Renoir comenzó a dirigir *La Tosca* (1940), trabajo que fue interrumpido por la guerra. Posteriormente comenzó a escribir sus propios libretos para el cine, pero el gobierno fascista interpuso su veto. Los pasos posteriores fueron descritos por Visconti en un reportaje que le hicieran Jacques Doniol-Valcroze y Jean Domarchi:

"Fue en ese momento que encontré entre mis papeles una traducción hecha a máquina, en francés, que me había pasado Renoir, de la novela *The Postman Rings Always Twice* (El cartero llama dos veces), de James M. Cain. Procedía, creo, de un intercambio entre Renoir y Duvivier. Trabajé en ese argumento con (Giuseppe) de Santis, (Mario) Alicata y (Gianni) Puccini, que eran mis colegas en la época, y el resultado fue el libreto de *Ossessione*. Esta vez los fascistas lo autorizaron. Pero desde el momento en que comenzó el rodaje, comenzaron a interferir de una docena de maneras diferentes: querían ver el trabajo diario, insistieron en cortar ciertos pasajes . . . de acuerdo a ellos, hubiera tenido que cortar prácticamente todo. Me las arreglé para hacer oídos sordos; compaginé mi film como quise y organicé una exhibición en Roma. Fue como si una bomba explotara en la sala: la gente vio un film que no había creído posible. Y a pesar de todas las obstrucciones fascistas, *Ossessione* resultó ser un gran éxito: se vio hasta a arzobispos que iban al cine a dar su bendición al film; no estoy inventando nada, es absolutamente cierto. Cuando el gobierno de Mussolini se refugió en el norte de Italia, se llevaron el film, lo cortaron y lo hicieron en una nueva versión; el negativo fue destruido. Las copias que existen hoy proceden de otro negativo que yo había hecho."

A este relato de Visconti cabe agregar que el nombre de Cain no podía ser vinculado a su film, porque los derechos no habían sido comprados en forma regular. Una primera adaptación de la novela fue filmada anteriormente en Francia (*Le dernier tournant,* 1939, dir. Pierre Chenal) y una posterior en Hollywood, esta vez con el título de origen (1946, dir. Tay Garnett). Entre ambas, la versión de Visconti quedaba condicionada por la guerra: en 1942, ni Cain ni sus representantes habrían podido reclamar legalmente por una adaptación clan-

destina hecha en Italia, país enemigo de Estados Unidos. Y en la postguerra, cuando *Ossessione* se distribuyó en algunos países extranjeros, confundido con la producción neorrealista posterior, no se anunció que el argumento hubiera sido tomado de una novela de Cain, porque eso habría provocado tardías reclamaciones.

El estreno en Buenos Aires se produjo en junio de 1949, siete años después de la producción y tres años después de estrenada la versión norteamericana.

—*Sight and Sound*, otoño y verano 1959.
—*Visconti*, por Geoffrey Nowell-Smith.

1943 — LE CORBEAU (El cuervo). Dir. H. G. Clouzot

Clouzot tenía ya una década de trabajo como libretista, y había dirigido un film policial, cuando emprendió este film en Francia ocupada. El libreto, escrito por Louis Chavance, muestra el efecto de una ola de cartas anónimas sobre un pequeño pueblo francés.

Al llegar la Liberación (1944), el nuevo gobierno francés sancionó a quienes habían colaborado con los nazis. Se condenó a Chavance y a Clouzot a dos años de interdicción, durante los cuales no podrían trabajar en cine. Se prohibió asimismo la exhibición del film, aduciendo que había servido a la propaganda alemana por su carácter anti-francés, que había sido realizado para desacreditar a Francia y que había sido proyectado en Alemania, durante la guerra, bajo un título equivalente a *Una pequeña villa francesa.*

Esas argumentaciones admitían respuesta. Ante todo, el argumento estaba ya escrito en 1933 y fue registrado oficialmente en 1937, antes de la guerra. La proyección en Alemania nunca se hizo bajo otro título que el real. Ni a los productores ni a los realizadores se les podía imputar una intención de desacreditar a Francia, particularmente porque una intriga de cartas anónimas puede ocurrir en todo país. Pero la prohibición de *Le corbeau* se mantuvo hasta 1947, cuando fue nuevamente autorizado. En el mismo año Clouzot reanudó su carrera como director.

—Cuadernos de *IDHEC*, texto de Gaston Bounoure.

1943 — THE NORTH STAR (La estrella norteña). Dir. Lewis Milestone

La primera idea fue en 1942 la de filmar un documental sobre el esfuerzo soviético en su guerra con los nazis. El productor Samuel Goldwyn, el director William Wyler, la escritora Lillian Hellman y el

fotógrafo Gregg Toland encararon este plan, que tras diversas demoras no se concretó. Fue sustituido por un film de argumento, ambientado en la URSS pero rodado en Hollywood, con producción de Goldwyn y libreto de Hellman, pero con el director Milestone y el fotógrafo James Wong Howe. El film mantiene su esquema de cine bélico, describiendo primeramente la vida idílica de los soviéticos durante la paz y mostrando luego cómo se quiebra esa situación cuando los nazis invaden el territorio en 1941. Algunos lugares comunes disminuyen la convicción del relato, el que debe ser entendido como un producto de la amistad y la colaboración entre Estados Unidos y la URSS hacia 1943.

En 1957, cuando esa relación política se había convertido en la hostilidad de la guerra fría, el film fue nuevamente estrenado, primero en televisión y después en salas comerciales, bajo el título *Armored Attack* (Ataque blindado), sin mención alguna a su título de origen, y con grandes omisiones y agregados. Sobre esa segunda versión, un cronista señaló: "Desapareció la identidad de la aldea rusa, y esta historia es contada como si ocurriera en un vago pueblito de Europa Oriental, aunque se mantienen una mención incidental de Kiev y una fecha tan nítida como la invasión nazi del 20 de junio de 1941. Con esa identidad desaparecieron todos los discursos sobre el pueblo ruso que forja su futuro, excepto unas palabras de Walter Brennan que son bastante vagas. Se fueron además los bailes populares que David Lichine había creado especialmente y que en 1943 querían dar una idea de que el pueblo ruso también tenía humanidad espontánea y fresca. Al metraje restante se le agregó al principio un locutor empeñado en presentar esta historia como la de un pueblo 'víctima de una traición', concepto que nunca aparece ampliado. Y al final se agregan tomas documentales de la rebelión húngara de 1956, con las cuales el locutor explica que después de terminada una guerra aparece en seguida otra, porque estos comunistas son unos bélicos. Así termina el film, en pose muy combativa. En 1943 *La estrella norteña* decía que el pueblo ruso era formidable y un gran aliado. En 1957, con el mismo celuloide, *Ataque blindado* dice que cuidado con los rusos."

El título *Ataque blindado* fue utilizado en Montevideo para esa segunda versión modificada, pero en Buenos Aires el reestreno (setiembre 7, 1959) aparece registrado nuevamente bajo *Estrella norteña*. Es significativo, sin embargo, que los 103 minutos originales se hayan convertido en sólo 76.

—*An Index to the Films of Lewis Milestone*, por Charles Shibuk.
—*An Unfinished Woman*, por Lillian Hellman.
—*El País*, 8 de noviembre de 1959.
—*Heraldo del Cinematografista*, 1959.

1943 - - HANGMEN ALSO DIE (Los verdugos también mueren). Dir. Fritz Lang

En mayo de 1942 la Resistencia checa consiguió matar a Reinhard Heydrich, delegado de Hitler que tenía plena autoridad sobre la ocupación de Checoslovaquia. Cuando Fritz Lang leyó la noticia en Hollywood, pensó que el tema era muy adecuado para un film anti-nazi. Se puso de acuerdo con Bertolt Brecht, dramaturgo alemán que en ese momento estaba también refugiado en Norteamérica, y formó un grupo independiente para la producción.

Brecht escribió el libreto en alemán. Para colaborar con él, se consiguieron los servicios de John Wexley, un libretista bilingüe de larga experiencia. Pero ambos hombres terminaron enemistados y Wexley reclamó el reconocimiento como único autor del libreto firmado. El caso fue llevado al arbitraje del Screen Writers Guild, la asociación de libretistas. Allí Lang y el compositor Hanns Eisler declararon que Wexley no podía ser establecido como único autor del libreto, desde el momento en que muchas escenas habían sido escritas por Brecht y solamente por él. El fallo favoreció finalmente a Wexley, por el peculiar motivo de que Brecht volvía a Europa y no le haría falta ese crédito cinematográfico, que en cambio era necesario a Wexley. Este apareció así como único autor, sobre un argumento de Lang y Brecht.

Con el paso de los años, Brecht y Wexley se encontraron en otro sitio: ambos integraron la Lista Negra de Hollywood contra el comunismo.

— ***The Celluloid Muse,*** **por Higham y Greenberg.**
— ***Movie Moguls,*** **por Philip French.**
— ***Catalog of Copyright Entries,*** **1940-49.**

1943 — THE LIFE AND DEATH OF COLONEL BLIMP. Dir. Michael Powell (LA VIDA Y LA MUERTE DEL COLONEL BLIMP) (EST. TV - 1997 / F. L A)

Deborah Kerr interpretaba tres papeles, en tres generaciones, a lo largo de esta crónica sobre las relaciones entre un oficial británico y uno alemán. Terminado durante la guerra, el film se estrenó en Estados Unidos en julio de 1943. En los catálogos del Motion Picture Almanac, la duración aparece registrada como 163 minutos.

La Federal Trade Commission (Comisión Federal de Comercio) apercibió sin embargo a la distribuidora Artistas Unidos, la que habría cortado una hora al metraje original. No hay registro público de apercibimientos semejantes a otras empresas. Pero recién en 1949 se celebraron las audiencias respectivas, y ya era muy tarde para favo-

recer la adecuada difusión del film. Este no fue estrenado en Buenos Aires.

—*Screen Facts*, Nº 19.
—*Motion Picture Almanac*, 1945-46.

## 1943 — TITANIC. Dir. Werner Klingler

El naufragio del buque *Titanic* ocurrió en el Atlántico norte, en ruta a Nueva York, en abril de 1912. Era el viaje inaugural de la nave, que pertenecía a la compañía británica White Star Line. Después del choque con un iceberg, el *Titanic* se hundió rápidamente, causando 1517 muertos sobre un total de 2203 pasajeros y tripulantes, más una pérdida de siete millones y medio de dólares. El hecho histórico había sido utilizado ya en el film *Atlantic*, dirigido en 1929 por el alemán E. A. Dupont.

En 1942 el gobierno alemán resolvió adaptar nuevamente el tema, dándole una inflexión antibritánica que pareció oportuna en un momento de guerra. El libreto mostraría cómo el director de la compañía naviera, en el afán de batir un record de velocidad y conseguir un gran beneficio económico, insistía en un viaje veloz y poco seguro por una ruta en la que los hielos representaban gran peligro. Otros personajes completaban el retrato de los ingleses como comerciantes poco escrupulosos.

Goebbels asignó como director a Herbert Selpin, quien tenía en su carrera otros dos films de aventuras navales. Cuando ya había cumplido parte del rodaje, Selpin tuvo un serio conflicto con su libretista Walter Zerlet-Olfenius, y en el curso de una discusión el director pronunció algunas frases despectivas sobre los militares alemanes. Esto lo llevó a ser amonestado por Goebbels y puesto en prisión. En julio de 1942, Selpin fue encontrado muerto en su celda; después se supo que el suicidio había sido un simulacro y que en realidad el director fue asesinado por la policía.

Werner Klingler completó el rodaje, en un estudio donde algunos carteles advertían que el nombre de Selpin no debía ser pronunciado. Según el historiador H. H. Wollenberg, *Titanic* no fue exhibido en Alemania nazi, por el temor de que suscitara la desconfianza pública a toda la marina mercante, incluyendo la alemana. Según David Stewart Hull, el film fue exhibido sin embargo en París (noviembre de 1943) con un enorme éxito. En la posguerra, las autoridades aliadas de ocupación en Alemania volvieron a prohibir el film, por su manifiesto contenido anti-británico, pero en 1950, cuando los alemanes recuperaron el contralor del cine nacional, lo liberaron de restricciones. Esto provocó otro pronunciamiento de las autoridades alia-

das, que ratificaron la prohibición. No pudieron impedir sin embargo su exhibición en Alemania Oriental y en el sector soviético de Berlín, donde *Titanic* obtuvo un enorme y tardío éxito comercial, sin aclarar por cierto que se trataba de un film producido por los nazis en 1943.

En 1958 Roy Baker dirigió en Inglaterra una nueva versión del tema, bajo el título *A Night to Remember* (La última noche del Titanic), que contenía excelentes secuencias del naufragio. Se asegura que éstas fueron levantadas de la versión de Selpin y Klingler, aunque ese dato no figura en los registros oficiales del film inglés.

—*Sight and Sound*, agosto de 1950, nota de H. H. Wollenberg.
—*Film in the Third Reich*, por David Stewart Hull.

1943-46 — IVAN GROSNI II (La conspiración de los boyardos), segunda parte de IVAN EL TERRIBLE. Dir. S. M. Eisenstein

La idea de filmar la vida del zar Ivan IV (1530-1584) surgió aparentemente hacia 1939, dentro de una galería de figuras históricas a las que el cine soviético prestó atención en la época: Pedro el Grande, Alejandro Nevsky, el príncipe Dimitri Pozharsky. Se atribuye a Ivan IV la unificación de Rusia, y eso alcanzaba para convertirlo en un personaje necesario al cine de ese momento. Era inevitable, sin embargo, que Eisenstein demorara el comienzo del rodaje. Su ambiciosa concepción de personaje y época lo llevaría a incorporar elementos de la pintura bizantina, grandes escenografías y decorados, un vestuario espectacular, un libreto de concepción majestuosa, cercana a la ópera.

Los preparativos explican que el rodaje haya comenzado recién en abril de 1943. Pero la URSS estaba entonces en guerra (desde 1941) y así los equipos de los estudios de Moscú y Leningrado debieron trasladarse a la ciudad de Alma-Ata, en los Urales, cuya distancia de Moscú equivale a la existente entre Buenos Aires y Quito. Allí el rodaje se hizo de noche, porque durante el día la energía eléctrica disponible debía ser cedida a las fábricas de municiones. El libreto había sido pensado en dos partes, pero al poco tiempo se advirtió que se extendería a tres. La primera estuvo pronta en diciembre de 1944; la segunda fue rodada parcialmente junto con la primera (para aprovechar escenografías y vestuarios similares) y completada durante 1944-45. El montaje de la segunda terminó en febrero de 1946.

La primera parte de *Iván el Terrible* recibió el premio Stalin, y en la fiesta consiguiente Eisenstein tuvo un desmayo. La segunda, por el contrario, recibía la nítida desaprobación del Comité Central del

Partido Comunista. En un manifiesto que afectaba también a otros directores, el Comité señalaba:

"En la segunda parte de *Iván el Terrible* Eisenstein demostró su ignorancia de los hechos históricos al retratar al progresista ejército de los *oprichniki* como a una banda de degenerados, similares al Ku Klux Klan americano, y a Iván el Terrible, hombre de fuerte voluntad y carácter, como a un hombre sin voluntad y con poco carácter, similar a Hamlet."

Ese ataque oficial continuaba el formulado antes por algunos críticos. En los meses siguientes, Eisenstein siguió enfermo, pero dio dos pasos por su film. Uno fue publicar en la revista *Cultura y vida* un manifiesto que acepta humilladamente las críticas: "Algunas impresiones históricamente incorrectas de la época y del reinado de Iván el Terrible, reflejadas en mi film, estaban muy difundidas en la literatura prerrevolucionaria. Esto es especialmente cierto sobre los guardaespaldas del Zar (los *oprichniki*). Los clásicos del marxismo en cuestiones históricas han ilustrado y acercado a nosotros la evaluación históricamente correcta y positiva de los guardaespaldas progresistas de Iván."

Esa confesión, prolongada durante varias páginas, fue completada por Eisenstein con una carta a Stalin. A consecuencia de ésta, Stalin invitó a Eisenstein y al primer actor Nikolai Cherkasov a visitarlo en el Kremlin. Aparentemente Stalin se mostró comprensivo sobre las dificultades de Eisenstein y quedó convenido que cuando el director se encontrara sano, habría de rodar la tercera parte del film. Pero falleció en febrero de 1948, sin poder hacerlo.

Desde ese momento se entendió que la segunda parte del film quedaría prohibida. Se especuló en la crítica occidental sobre las razones de la prohibición, y no falta quien la haya atribuido a un paralelo, voluntario o involuntario, entre la figura de Iván y la de Stalin, más otro paralelo entre situaciones históricas que de hecho estaban separadas entre sí por cuatro siglos.

Stalin murió en 1953 y la denuncia de Kruschev sobre algunos extremos de su conducta política fue lanzada en 1956, durante el vigésimo congreso del Partido. En 1958 el crítico hindú B. D. Garga consiguió ver el film en una función privada en Moscú; en ese mismo año fue estrenado oficialmente y enviado a la Exposición de Bruselas. En 1960 llegó a ser estrenado en la Argentina, bajo el título *La conspiración de los boyardos*. Se ha llegado a cuestionar si esta versión tardíamente difundida es o no fiel a la concepción de Eisenstein, pero en todo momento las autoridades soviéticas han mantenido la tesis de que no se introdujeron cortes ni modificaciones de ningún tipo.

—*Film Quarterly*, primavera 1959, nota por Jay Leyda.
—*Kino*, por Jay Leyda.

—*Eisenstein, A Biography,* por Marie Seton.
—*Sight and Sound,* primavera 1958, nota por B. D. Garga.

1944 — ROGER TOUHY, GANGSTER (El último gangster). Director Robert Florey

Para este retrato de un auténtico pistolero de los "twenties" americanos, Florey y su libretista Crane Wilbur hicieron una cuidada investigación sobre los personajes y ambientes reales de Chicago en que habían ocurrido los hechos. En el rodaje Florey utilizó un estilo semidocumental, que él denominaba "la manera de la Marcha del Tiempo", refiriéndose al título de una serie documental americana.

La Oficina del Código de Producción objetó diversas escenas de violencia y ordenó cortar 32 minutos de los 95 originales. La duración figura como 65 minutos para el estreno en Estados Unidos, y 64 en Buenos Aires (marzo de 1946).

—*Films in Review,* marzo 1960.
—*Heraldo del Cinematografista,* 1946.

1944 — THE BATTLE OF SAN PIETRO. Dir. John Huston

En una entrevista concedida a los críticos Robert Hughes, Richard Griffith y Hilary Harris en 1960, Huston ha contado las dificultades con que rodó este documental, por cuenta del Departamento de Guerra, durante la campaña italiana de 1943-44. El metraje original era cercano a los 50 minutos, pero las autoridades militares lo redujeron a 30. Según Huston, cortaron lo referente a muertos y heridos americanos. Se invocó para el caso que los exhibidores comerciales no aceptarían un film demasiado largo. Después Griffith escribiría: "Los coroneles del Pentágono barajaron el comentario verbal y la compaginación en un esfuerzo por modificar su mensaje esencial, pero de cualquier manera que fuera cambiado, el film seguía diciendo que la guerra es una afrenta al espíritu humano."

Aunque en sus versiones abreviadas el film fue difundido por televisión, no aparece registrado como producción comercial y no hay constancia de que se lo haya exhibido fuera de Estados Unidos.

—*Film: Book 2,* editado por Robert Hughes.
—*The Film Till Now,* por Paul Rotha y Richard Griffith.

1944 — DOUBLE INDEMNITY (Pacto de sangre). Dir. Billy Wilder

En octubre de 1935 la Metro Goldwyn Mayer consultó a Joseph I. Breen, administrador del Código de Producción, sobre las posibilidades de adaptar la novela de James M. Cain. La respuesta de Breen, enviada no só'o a Metro sino también a Paramount, Fox, Warner y Columbia, fue totalmente negativa. El argumento describe cómo una mujer casada se convierte en amante de un corredor de seguros y cómo ambos planean y realizan el asesinato del marido de aquélla, para cobrar después el seguro. Desde el punto de vista del Código de Producción, semejante argumento reunía una descripción del adulterio, del cálculo criminal y del crimen mismo, aparte de terminar con el suicidio de ambos culpab'es.

En setiembre de 1943 Paramount envió a Breen una adaptación, escrita por Billy Wilder y Charles Brackett. Entre las modificaciones introducidas a la nove'a, los adaptadores incluyeron la muerte de la mujer por su cómplice, la confesión de éste y su castigo, eliminando el suicidio. Esta vez Breen aceptó el p'an, objetando sólo a'gunas palabras de los diálogos, lo que fue fácilmente subsanado. En 1944 Bil'y Wilder dirigió el fi'm. En el contexto de la época, ese film tenía un rasgo excepcional: presentaba a una pareja de criminales como persoonajes mayores, interpretados por estrellas notorias (Barbara Stanwyck, Fred MacMurray).

Después de una primera función privada, Wilder y la Paramount eliminaron los veinte minutos finales, en los que se mostraba la ejecución de MacMurray en la cámara de gas de la prisión de San Quint'n.

— *The Face on the Cutting Room Floor,* por Murray Schumach.
— *Billy Wilder,* por Axel Madsen.
— *Sight and Sound,* invierno 1967-68.

1944 — AN AMERICAN ROMANCE (Tierra de esperanza). Director King Vidor

En el proyecto original, este film debía integrar la lista de grandes temas épicos sobre la sociedad americana que tanto atraían a su director. El asunto describe el progreso de un inmigrante hasta convertirse en un industrial del acero. En un primer momento, el plan de Vidor era que la Metro le concediera un reparto mayor (Spencer Tracy, Ingrid Bergman, Joseph Cotten), pero debió conformarse con figuras menores (Brian Donlevy, Ann Richards, Walter Abel), lo que no lo dejó conforme. El rodaje incluyó tomas documentales en una mina de carbón de Minnesota, en una planta de acero de Pittsburgh y en una fábrica de automóvi'es de Detroit.

Vidor declaró, años después, que el film fue frustrado por el elenco inadecuado, por restricciones industriales motivadas por la guerra y por los cortes que introdujo el estudio. El montaje hecho por Metro suprimió partes argumentales que Vidor creía necesarias y en algunos casos ajustó la dimensión de las escenas a los comienzos y términos de los fondos musicales, para evitarse una nueva adaptación de la partitura, "lo que desde luego no tenía sentido y fue ruinoso para el film. Ahí fue cuando quedé muy molesto y dejé a la Metro para siempre."

Aunque el film estuvo pronto en julio de 1944, el estreno argentino no se realizó hasta diciembre de 1948, y aun entonces se prescindió del color y se utilizó una copia en blanco y negro.

—*The Celluloid Muse*, por Higham y Greenberg.
—*Sight and Sound*, otoño 1968.
—*Heraldo del Cinematografista*, 1948.

1944—THE MINISTRY OF FEAR (Prisioneros del terror). Dir. Fritz Lang

Lang había querido filmar una adaptación de la novela de Graham Greene, pero descubrió que Paramount había adquirido los derechos. Un día Paramount lo llamó para hacerse cargo de la dirección y Lang aceptó de inmediato, pero olvidó especificar en el contrato su derecho a supervisar el libreto. Así debió someterse a un texto (firmado por Seton I. Miller) con el que no estaba conforme. Cuando quiso introducir cambios, el adaptador y la empresa se opusieron.

El film resultante no satisfizo a Lang, aunque le gustan algunas de sus escenas aisladas.

—*The Celluloid Muse*, por Higham y Greenberg.

1944—LAURA. Dir. Otto Preminger

Rouben Mamoulian preparó el libreto que adaptaba una novela de Vera Caspary. También hizo los ensayos previos con el elenco y comenzó el rodaje (26 de abril de 1944), con él mismo como director y Otto Preminger como productor.

A mediados de mayo surgieron discrepancias internas y Mamoulian renunció al film. Este fue tomado por Preminger, quien incorporó el rodaje hecho por Mamoulian y el libreto preparado. El nombre de Mamoulian no figura sin embargo en los créditos definitivos, mientras Preminger se atribuyó totalmente la dirección.

—*The Celluloid Muse*, por Higham y Greenberg.
—*Mamoulian*, por Tom Milne.

1945 — DEAD OF NIGHT (Al morir la noche). Dirs. Alberto Cavalcanti, Basil Dearden, Charles Crichton, Robert Hamer

La empresa americana Universal tomó a su cargo la distribución de este film inglés de Ealing, donde varias historias fantásticas se combinan. Aparentemente lo creyó largo para su exhibición comercial y suprimió dos de esos relatos: el titulado *Christmas Party* (dirigido por Cavalcanti) y *Golf* (dirigido por Charles Crichton).

El corte fue hecho en Estados Unidos, lo que derivó en que la exhibición en América Latina se cumpliera después con dos episodios de menos.

—*The Filmgoer's Companion*, por Leslie Halliwell.
—*Heraldo del Cinematografista*, 1947.

1945 — LET THERE BE LIGHT (t.l. "Que haya luz"). Dir. John Huston

Cuando terminó el montaje de *The Battle of San Pietro*, John Huston recibió otro pedido del Departamento de Guerra: un documental sobre los soldados que habían experimentado trastornos mentales después de los combates. La intención era mostrar que esos hombres debían y podían ser rehabilitados y que la industria y el comercio debían darles empleo. El documental consiguiente, rodado por Huston en un hospital, consiste mayormente de entrevistas a los pacientes. Están precedidas por la explicación de un locutor:

"El 20 por ciento de las víctimas de batallas en el Ejército Americano durante la Segunda Guerra Mundial es de naturaleza neuropsiquiátrica. Los métodos especiales de tratamiento mostrados en el film, tales como la hipnosis y la narcosíntesis, han sido particularmente exitosos en casos agudos, como la neurosis de combate. No debe esperarse un éxito igual cuando se trata de neurosis en época de paz, que habitualmente son de naturaleza crónica. Ninguna secuencia fue escenificada. Las cámaras simplemente registraron los hechos en un hospital del ejército."

Cuando el film estuvo terminado, el propio Departamento de Guerra prohibió su exhibición. Los motivos no fueron explícitos, pero aparentemente se temió que el film terminara por ser perjudicial a los pacientes y que su contenido pacifista se reflejara desfavorablemente contra el gobierno norteamericano En una oportunidad, y a pedido de Huston, el Ejército autorizó una función privada en el Museo de Arte Moderno de Nueva York, pero minutos antes del comienzo de la exhibición apareció la Policía Militar y confiscó nuevamente la copia. De

hecho, muy pocas personas parecen haber visto el film: una de ellas es el crítico Richard Griffith, que escribió enormes elogios al respecto.

Una parte del libreto, que transcribe los diálogos con diversos pacientes (y suprime nombres y toda otra identificación) fue publicada en *Film: Book Nº 2*, junto a una entrevista que Huston concedió a tres cinematografistas.

—*The Film Till Now*, por Paul Rotha y Richard Griffith.
—*Film: Book Nº 2*, editado por Robert Hughes.
—*Film Culture* Nº 19, nota de Eugene Archer.

## 1945 — RHAPSODY IN BLUE (Rapsodia en azul). Dir. Irving Rapper

Esta biografía del compositor George Gershwin se basa en un libreto que, según los registros oficiales, fue escrito por Howard Koch y Elliott Paul, sobre un argumento de Sonya Levien. Declaraciones del director Irving Rapper establecen, sin embargo, que el principal autor fue Clifford Odets, un dramaturgo contemporáneo de Gershwin.

El nombre de Odets no aparece vinculado al film en ninguno de los resúmenes de su carrera.

—*The Celluloid Muse*, por Higham y Greenberg.
—*Films in Review*, mayo 1964, p. 313.
—*Catalog of Copyright Entries*, 1940-49.

## 1945 — THEY WERE EXPENDABLE (Fuimos los sacrificados). Director John Ford

En 1942, poco después de comenzada la guerra, John Ford entró a la Marina con grado de comandante y realizó tres documentales, *The Battle of Midway* (1942), *December 7th* (1943) y *We Sail at Midnight* (1943), referidos a acciones bélicas. Después, por un aparente acuerdo del gobierno con la Metro Goldwyn Mayer, fue llamado a Hollywood para dirigir *They Were Expendable*, un relato de ficción que se basaba en episodios de la guerra contra Japón.

Ford fue herido durante el rodaje y Robert Montgomery (uno de sus intérpretes) se hizo cargo de la dirección para las etapas finales. El film fue estrenado en diciembre de 1945, con una duración total de 135 minutos. La guerra ya había terminado y el éxito público fue escaso. La recepción de los críticos había sido sin embargo muy entusiasta.

En 1952 el crítico Lindsay Anderson (luego director en el cine inglés) hizo una entrevista a Ford, al terminar el rodaje de *The Quiet Man* (El hombre quieto) en Irlanda. Allí se enteró de que Ford no

tenía ningún cariño por *They Were Expendable,* no la había visto y la consideraba un trabajo rutinario que debió hacer durante la guerra. De la conversación surge, sin embargo, que la Metro cortó metraje a lo filmado por Ford: desapareció por ejemplo una secuencia entre un soldado ateo y un sacerdote. Este último (interpretado por Wallace Ford) no aparece en todo el film, ni el actor es mencionado tampoco en el elenco.

En los reestrenos de años siguientes, y en una versión en 16 mm. que Metro comercializó más tarde, el film fue nuevamente cortado, con eliminación de por lo menos otra media hora de metraje.

—*Sequence* 14.
—*John Ford,* por Jean Mitry.
—*New Movies,* diciembre 1945.
—*Sight and Sound,* primavera 1957.

1945 — TORA NO O O FUMU OTOKOTACHI (conocido como *The Men Who Tread on the Tiger's Tail,* o "Los hombres que pisaron la cola al tigre"). Dir. Akira Kurosawa

El episodio medieval en que se basa el argumento había sido ya recogido por diversas piezas teatrales japonesas. Un señor feudal huye de su adversario victorioso (su propio hermano) y es acompañado por un grupo de vasallos disfrazados y por un sirviente. Para evitar su reconocimiento, el señor se ha disfrazado de peón que porta paquetes. Como tal es castigado por uno de sus súbditos, en un afán de disimular la identidad de los fugitivos. Esto invierte las jerarquías sociales y conduce a un pedido de disculpas.

Cuando el film fue exhibido en Estados Unidos, la revista *Filmfacts* narró así sus antecedentes: "En 1944, cuando todos los teatros Kabuki de Japón estaban cerrados, el director Kurosawa recibió de los militaristas japoneses el pedido de rodar esta historia clásica, que exalta nociones tradicionales de feudalismo y de obediencia. Sin embargo, el director hizo algunos cambios, los que enfurecieron tanto a sus superiores que el film fue prohibido. Por ejemplo, Kurosawa agregó un personaje de comedia, el maletero que usa lenguaje cotidiano y se conduce en forma ordinaria (mientras en el estilo Kabuki todos los personajes se mueven y hablan a la manera clásica). En consecuencia, la leyenda tomaba aspectos de alta pompa Kabuki y de farsa extremadamente vulgar, lo que tendía a ridiculizar los ideales que los militaristas querían exaltar. Después de la guerra, irónicamente, las fuerzas de ocupación de Estados Unidos prohibieron el film porque era demasiado feudalista. Así el film de Kurosawa fue prohibido dos veces por motivos contradictorios. Fue finalmente exhibido en Japón en 1953, casi diez años después de terminado."

En su libro sobre la obra de Kurosawa, el crítico Donald Richie establece la fecha correcta del estreno en Japón (24 de abril de 1952), confirma en parte la desventura de las prohibiciones y agrega que Kurosawa siempre quiso filmar de nuevo el argumento, cosa que hizo, con variantes, en *La fortaleza escondida* (1958).

—*Filmfacts*, 1960.
—*The Films of Akira Kurosawa*, por Donald Richie.

1946 — DUEL IN THE SUN (Duelo al sol). Dir. King Vidor.

El productor David O. Selznick estaba ansioso por conseguir un film tan importante como *Gone with the Wind* (Lo que el viento se llevó), que siete años antes había sido su gran crédito. Al mismo tiempo quería dar especial lucimiento a Jennifer Jones, su estrella favorita, con quien se casaría en 1949.

El procedimiento de Selznick fue gastar en el plan cinco millones más que en *Gone with the Wind*, ampliar continuamente escenas, aun las ya filmadas, y repartir el rodaje de exteriores entre varios equipos. Llamó a Josef von Sternberg para que Jennifer Jones tuviera el mismo "glamour" que años antes había lucido Marlene Dietrich; en otros momentos contrató a directores como William Dieterle, Otto Brower, Sidney Franklin y William Cameron Menzies para rodar ciertas escenas. Esos cambios, la coexistencia de tres fotógrafos (Harold Rosson, Lee Garmes, Ray Rennahan) y los reproches de Selznick sobre atrasos en el rodaje, aunque sólo él era el autor de las demoras, terminaron por crear un conflicto con el director King Vidor. Cuando faltaba muy poco para terminar, Vidor tuvo una última discusión con Selznick y abandonó el sitio de filmación, que ese día era al borde de un desierto. El rodaje fue completado por Dieterle.

Cuando el film quedó terminado, un comité del Director's Guild debió decidir a quién se atribuía en definitiva la dirección. Según Vidor, el material ajeno no llegaba a un diez por ciento de los 135 minutos.

—*Selznick*, por Bob Thomas.
—*The Celluloid Muse*, por Higham y Greenberg.
—*Sight and Sound*, otoño 1968.

1946 — LE DIABLE AU CORPS (El diablo y la dama). Dir. Claude Autant-Lara

En un estudio sobre el film, escrito por Jean Prat y Jacques Tourneur para los cuadernos del Institute des Hautes Etudes Cinemato-

graphiques (IDHEC), el argumento comprende siete partes: cuatro escenas del presente, intercaladas con tres largos recuerdos. En el presente se ve solamente a François (Gérard Philipe); en las escenas del pasado se describen sus amores con Marthe (Micheline Presle) hasta la muerte de ella.

La empresa americana Universal tomó el film para su distribución mundial. Suprimió por lo menos dos escenas del presente, con lo que el argumento pasa a ser un largo "racconto", entre un prólogo y un epílogo. Esto quiebra la organización pensada por los realizadores.

En el estudio publicado por el IDHEC, la duración del film aparece fijada en 125 minutos. Se exhibió con 110 minutos en Uruguay y en Estados Unidos; la duración en la Argentina fue especificada como 107 minutos.

— Cuadernos *IDHEC*, sin fecha.
— Filmografía de Gérard Philipe publicada por Cine Universitario del Uruguay, 1959.
— *The International Motion Picture Almanac*, Quigley, Nueva York.
— *Heraldo del Cinematografista*, 1948.

1946 — BOLSHAYA ZHIZN (t.l. "La gran vida"), segunda parte. Dir. Leonid Lukov

Desde el fin de la guerra, Andrei Zhdanov se convirtió en uno de los principales colaboradores de Stalin. Hasta su muerte repentina (agosto de 1948) asumió entre otros cargos el de comisario cultural. Se le atribuyen las amonestaciones lanzadas sucesivamente por el Comité Central del Partido Comunista contra desviaciones ideológicas en el teatro (agosto de 1946), el cine (setiembre de 1946) y la música (febrero de 1948). Su idea general era ajustar las diversas manifestaciones artísticas a la nueva doctrina conocida como Realismo Socialista. Un adalid de esta doctrina fue el prestigioso director y teórico V. I. Pudovkin, quien la explicó en diversas conferencias y ensayos: "decimos *realismo* porque nuestro arte refleja la vida en toda su plenitud y todas sus complicaciones; decimos *socialista* porque el trabajo creativo de observación y reflexión sobre la vida ha sido subordinado a los grandes objetivos públicos del desarrollo en el Estado Soviético".

Un ejemplo notorio de esos ajustes a la doctrina fue lanzado oficialmente contra un film de Leonid Lukov. El director ya había filmado en 1940 la primera parte de una novela de Pavel Nilin, sobre la vida de los mineros en la cuenca del Don. La segunda parte emergió en 1946 y se refería a la reorganización de la industria en la posguerra. El extenso decreto del Comité Central condena ese segundo film, alegando: 1) que el tema utiliza borracheras, baladas

vulgares, aventuras amorosas, canciones saturadas de "blues" de taberna (elementos "ajenos al pueblo soviético"), como recursos usados para complacer los gustos de gente atrasada; 2) que la restauración de la industria se logra, según el film, no por medio de la técnica avanzada y la mecanización, sino por la fuerza física bruta, lo que sería una deformación de la realidad; 3) que esa restauración aparece presentada como iniciativa de los trabajadores, sin apoyo del Estado. El decreto señala que el film "glorifica el atraso, la carencia de cultura y la brutalidad" y que "prueba que algunos artistas, aunque viven entre el pueblo soviético, no llegan a percibir sus sentimientos idealistas y morales ni son capaces de interpretarlos convincentemente en sus obras artísticas".

Lukov siguió trabajando como director en el cine soviético (falleció en 1963) pero *La gran vida* no se estrenó en la URSS hasta 1958, cinco años después de la muerte de Stalin. El film no fue exhibido en la Argentina.

— *Kino,* por Jay Leyda.
— *Sequence* 13.
— *Vingt ans de cinéma sovietique,* por Luda y Jean Schnitzer.
— *El cine soviético, una historia y una elegía,* por Dwight MacDonald.
— *Soviet Films,* textos de Pudovkin, Alexandrov y Pyriev.

## 1946 — VENDETTA. Dir. Mel Ferrer

El productor Howard Hughes contrató como actriz a la joven Faith Domergue, carente de experiencia previa, sin saber qué papel habría de darle. Después de largas esperas, accedió a un argumento elegido por ella misma, tomado de la novela *Columba* de Prosper Merimée. Como Hughes estaba muy ocupado con otros problemas, encargó a Preston Sturges la dirección.

Entre 1946 y 1948 el rodaje se hizo en forma muy accidentada. No sólo Preston Sturges sino también Max Ophuls, Stuart Heisler y Mel Ferrer se alternaron o superpusieron en la dirección. El film se estrenó recién en 1950, tuvo comentarios desfavorables y ningún éxito público.

— *Howard Hughes,* por John Keats.
— *Max Ophuls,* por Richard Roud.

## 1946 — THE KILLERS (Los asesinos). Dir. Robert Siodmak

El cuento original de Ernest Hemingway es muy breve y describe la llegada de dos criminales a un pequeño pueblo, en la búsqueda

de un hombre a quien deben matar como represalia por un incidente anterior. El autor da explicaciones mínimas sobre ese antecedente.

El film amplía considerablemente el argumento, al imaginar los sucesos que explican esa venganza. El libreto constituye así toda una creación del tema. En los registros oficiales ese libreto aparece atribuido únicamente a Anthony Veiller, un veterano escritor y productor. En un reportaje de 1959, el director Robert Siodmak es citado sin embargo así:

"Desde luego, libretos del calibre de *The Killers* no aparecen todos los días. Éste resultó estar escrito por mi amigo John Huston, sobre el cuento de Hemingway. Incidentalmente, el original de Hemingway tiene sólo 18 páginas que fueron usadas para el comienzo. El resto fue inventado. ¡Lo asombroso es que *The Killers* es el único film sobre Hemingway que le gusta a Hemingway! (Le dimos una copia del film y sé que lo ha proyectado una 200 veces)."

Una posible explicación del episodio es que Huston estuviera obligado por contrato con la empresa Warner Brothers y por tanto no pudiera aparecer en 1946 como autor de un libreto para la Universal.

—*Film Journal,* febrero 1958.
—*Films and Filming,* junio 1959.

1946 — CLOAK AND DAGGER (A capa y espada). Dir. Fritz Lang

Gary Cooper interpreta aquí a un agente norteamericano que investiga en Europa las actividades nazis que pudieron haberles dado el dominio de la bomba atómica. En su secuencia final, Cooper rescata a un profesor (Vladimir Sokoloff), al que envía a Estados Unidos en un avión.

Según Fritz Lang, éste no era el final del film. Secuencias posteriores establecían cómo los americanos llegan a inspeccionar instalaciones nazis en Baviera y descubren enormes cavernas que habrían contenido maquinarias. Se sugiere allí que los nazis consiguieron escapar con esas instalaciones a algún otro lugar del mundo, dejando en el sitio los sesenta mil cadáveres de prisioneros obligados a trabajos forzados. La última frase de Cooper era: "Éste es el Año Uno de la era atómica, y Dios nos proteja si creemos que podemos guardarnos el secreto de la bomba atómica". Ahí terminaba el film.

Ese final era de rigurosa actualidad, no sólo porque aparecía rodado en los meses siguientes al final de la guerra sino porque cuestionaba (poco después de la bomba en Hiroshima, agosto de 1945) los problemas estratégicos que la era atómica planteaba. El final fue cortado por Warner Brothers, sin dar explicaciones al director.

—*The Celluloid Muse,* por Higham y Greenberg.

1947 — CROSSFIRE (Encrucijada de odios). Dir. Edward Dmytryk

Durante la guerra Richard Brooks escribió su primera novela, *The Brick Foxhole*, que describe cómo la violencia enseñada a los soldados deriva en un crimen, cuando uno de ellos (retratado como un neurótico) mata a un homosexual. Ya en 1944 Robert Ryan había manifestado interés en interpretar a ese criminal.

Cuando RKO preparó la adaptación cinematográfica, bajo la supervisión del productor Dore Schary, la víctima fue cambiada: en lugar de un homosexual resultó ser un judío, y así el film quedó convertido en un alegato sobre el antisemitismo. La adaptación no fue hecha por Brooks, pero éste no sólo se manifestó conforme con ése y otros cambios, sino que pocos años después escribió un artículo aprobando todo lo actuado, por entender que el lenguaje cinematográfico obligaba a aquellas modificaciones, sin perjuicio de entender que un personaje homosexual no podía ser mostrado en el cine bajo el Código de Producción entonces vigente.

El film fue aprobado por la crítica y sería ensalzado más tarde como una denuncia sobre el racismo, y como una exhortación a la tolerancia. Lamentablemente, en ese mismo año se lanzó oficialmente la gran búsqueda de comunistas en Hollywood. Entre sus primeras víctimas estuvieron Adrian Scott y Edward Dmytryk, productor y director de *Crossfire*. El film recibía premios a la tolerancia mientras sus autores eran enjuiciados por un comité parlamentario y más tarde encarcelados.

—*Films in Review*, febrero 1952.

1947 — FOREVER AMBER (Por siempre Ambar). Dir. Otto Preminger

Las aventuras amorosas y el ascenso social de Amber, una prostituta y cortesana, ocurren en el siglo XVII, son ficticias e incluyen una galería de hombres, hasta el rey Carlos II de Inglaterra. La novela de Kathleen Winsor había sido un gran éxito y la 20th Century Fox compró los derechos de la adaptación.

El film fue comenzado con la actriz inglesa Peggy Cummins, recientemente contratada por la empresa. En agosto de 1946, cuando el rodaje estaba ya muy avanzado, la empresa decidió que la actriz no proyectaba bastante sensualidad. Archivó lo filmado y dio el papel a Linda Darnell, quien se odiaba con el director Preminger.

Cuando el rodaje terminó, la Legión de la Decencia y dos cardenales católicos la objetaron, porque representaba el triunfo de una prostituta. Para corregir esa característica, la empresa inventó una "compensación moral" mediante el agregado de un prólogo y de un

epílogo, encaminados a rebajar la felicidad de la protagonista. El film fue estrenado con gran ruido, pero fracasó ante crítica y público.

— *The Face on the Cutting Room Floor,* por Murray Schumach.
— *Film in Review,* octubre 1966.

1947 — BRUTE FORCE (Entre rejas). Dir. Jules Dassin

Burt Lancaster es el principal de los reclusos en esta historia de un motín en una cárcel, comandada por un capitán sádico (Hume Cronyn). El director declaró después que los censores suprimieron una cuarta parte del metraje, "su misma razón de ser". Agrega: "Para mí es sólo un esqueleto. Lo que queda es la violencia sin su motivo." Señala que el personaje de Cronyn, tomado de la realidad, debió ser un hombre de enorme encanto y considerable crueldad, y así quiso recrearlo en el asunto, pero fue cortado y deformado. "Había una escena, en la que castigaba a un prisionero, que rodé como si fuera una escena de amor. Para mí era una escena erótica, extraña, terrible. Pero cortaron lo esencial."

— *Sight and Sound,* invierno 1957-58.

1947 — GOLDEN EARRINGS (Los aretes de la gitana). Dir. Mitchell Leisen

El libretista Abraham Polonsky declara: "Asignado a un guiso increíblemente romántico y melodramático, estudié trabajosamente la vida de los gitanos bajo la dominación nazi (fueron incinerados) y astutamente elaboré el problema alrededor de otra cosa. El film, protagonizado por Marlene Dietrich, apareció como un guiso increíblemente romántico y melodramático [*repetición del autor*]. Nunca pude sentarme a verlo. Sé que no hay allí una sola palabra o escena mías, pero se me instruyó para que disfrutara de los créditos, que compartí con dos veteranos, Helen Deutsch y Frank Butler."

— *Film Quarterly,* primavera 1962.

1947 — MONSIEUR VERDOUX. Dir. Charles Chaplin

Orson Welles cenó con Chaplin, conversaron sobre el famoso asesino Landrú y llegaron a combinar el trabajo conjunto en un film sobre el personaje. En los días siguientes Chaplin se arrepintió de esa idea y prefirió hacer el film sin Welles, para lo cual instruyó a sus abogados. A esa altura Welles ya había hecho un proyecto de

libreto. Le pagaron 25.000 dólares de Chaplin por *no* trabajar en la adaptación.

Los créditos del film no mencionan a Welles. Formulan una mención lateral de Robert Florey como director asociado (y en algunos casos como mero asistente de dirección), lo que molestó a Florey. Terminado el film, terminó también su amistad con Chaplin.

En su autobiografía, Chaplin declara que pagó a Welles sólo 5.000 dólares y que Welles insistió en que el argumento debía aparecer como basado en una idea suya. En ese libro, Florey no aparece mencionado en absoluto. Pero Chaplin tampoco menciona allí a otros colaboradores suyos, como el actor Henry Bergman o el fotógrafo Rollie Totheroh, que habían estado continuamente a su lado.

—*The Fabulous Orson Welles,* por Peter Noble.
—*My Autobiography,* por Charles Chaplin.
—*Films in Review,* abril 1960.
—*Motion Picture Herald,* 19 de abril de 1947.
—*Monthly Film Bulletin,* noviembre de 1947.

## 1947 — MICHURIN. Dir. A. Dovzhenko

La vida del biólogo y botánico ruso Iván Michurin había inspirado a Dovzhenko la idea de una pieza teatral, que se llamaría *Vida en flor.* Luego se convenció de que sería mejor hacer un film, para poder reflejar el colorido de plantas y flores. Durante el rodaje se reactivó en la vida cultural soviética una polémica sobre las teorías de Trofim Lysenko, un discípulo de Michurin. Contra las ideas aceptadas de la evolución natural, Lysenko había opuesto el criterio de que las características impuestas a la vida (por el ambiente o por medios artificiales) serían hereditarias. La gran mayoría de los científicos occidentales desechó a Lysenko como un charlatán, pero Stalin y otros altos funcionarios promulgaron esa teoría como parte de la nueva ciencia soviética. En cierto sentido la posición de Lysenko convenía a la ideología comunista, presumiendo que los cambios introducidos en el ser humano bajo un nuevo régimen social terminarían por modificar benéficamente a las generaciones siguientes.

El gran comisario cultural Andrei Zhdanov tomó algunas medidas coherentes con la aprobación oficial a Lysenko. Hizo revisar el film *Michurin* para conformarlo a la nueva doctrina biológica, lo que irritó tanto a Dovzhenko que se negó a colaborar en las últimas etapas de la revisión. El film fue distribuido durante 1948 en su segunda versión. Los historiadores Jay Leyda y Charles Shibuk han señalado, en textos distintos, que el film reúne algunas bellezas visuales propias del

director con otras partes didácticas y escasamente artísticas, que Dovzhenko nunca habría colocado voluntariamente en su obra.

—*Kino*, por Jay Leyda.
—*New York Film Bulletin*, Nº (triple) 38, 39, 40.

## 1947 — THE LONG NIGHT (La noche eterna). Dir. Anatole Litvak

En 1939 *Le jour se leve* (Amanece) había comenzado a ser un film clásico y un representante del "realismo poético" que caracterizó a buena parte del cine francés de preguerra. Contra ese precedente, *The Long Night* ofrece una segunda versión, donde se cambian nombres de personajes y se traslada la acción a una ciudad norteamericana, pero se sigue la pensada construcción del libreto original. El nuevo adaptador fue John Wexley, a quien los créditos atribuyen haberse basado en un argumento de Jacques Viot, sin aclarar que Viot era el autor de un film célebre.

La segunda versión disminuye el personaje de Arletty (ahora interpretado por Ann Dvorak), presumiblemente para evitar el retrato de una prostituta. Esa modificación, seguramente dictada por el Código de Producción de Hollywood, se continúa en un retoque final. El criminal interpretado por Jean Gabin en la versión francesa terminaba por suicidarse ante el asedio policial, pero en la segunda versión, ese personaje (Henry Fonda) resuelve aceptar un ruego de su novia y se entrega finalmente a la policía. El suicidio estaba mal mirado por el Código.

—***The Monthly Film Bulletin*, octubre de 1947.**
—***The Movie Moguls*, por Philip French.**

## 1947 — LA TERRA TREMA. Dir. Luchino Visconti

Para su segundo film propio, Visconti encaró un plan ambicioso, que habría de documentar sucesivamente la situación social de los pescadores, de los campesinos y de los obreros en las minas de sulfuro. Sólo pudo cumplir la primera de esas etapas. Tomó como personajes a los habitantes de Acitrezza, en Sicilia, registrando su lucha permanente contra el mar. Aunque se basaba en la novela *I Malavoglia*, de Giovanni Verga, el tema fue desarrollado sobre una base muy espontánea: intérpretes no profesionales, diálogos improvisados, rodaje determinado por las circunstancias diarias y no por exigencias de libreto. Un dato significativo de esa vocación de autenticidad fue mantener los diálogos en su dialecto de origen, que llega a ser incomprensible para el hombre italiano común.

Para la crítica internacional, *La terra trema* sería después una obra mayor del neorrealismo. Concentraba las características básicas de esa escuela (el tema genuino, la intención social, la negativa a todo molde de profesionalismo) junto a una enorme belleza plástica. El film obtuvo uno de los tres premios internacionales en el Festival de Venecia (1948).

Su vida comercial fue escasa. En Italia se lo exhibió con doblaje al italiano y grandes cortes, que eliminaron 40 minutos de un total superior a las tres horas. No fue estrenado comercialmente en Estados Unidos, en Gran Bretaña, en Argentina, en Uruguay. Tardíamente, una copia completa, sin subtítulos, fue obtenida por Cine Club Núcleo (Buenos Aires), el que editó un folleto de 32 páginas con los diálogos (1963). Esa copia fue también exhibida por los cine-clubes uruguayos. Corresponde a la versión original, no doblada, que Visconti conservaba en su poder y que fuera exhibida en Venecia.

—Diálogos de *La Terra Trema*, Cine Club Núcleo (1963).
—*La terra trema*, Cine Universitario del Uruguay (julio 1964).
—*Gente de Cine*, Nº 10, Buenos Aires (mayo 1961).
—*Visconti*, por Geoffrey Nowell-Smith.

1947—MOLODAYA GVARDIYA (t. l. La joven guardia). Dir. S. Gerasimov

La novela de Alexander Fadeyev describía la resistencia juvenil a la invasión nazi en la ciudad de Krasnodon (1943) y recibió, como obra literaria, el premio Stalin. La adaptación cinematográfica fue planeada en dos partes. Cuando terminó la primera, las autoridades culturales del gobierno habían descubierto fallas ideológicas en la novela

> *"que ha deformado la retirada de Krasnodon durante la ofensiva alemana como un pánico más bien vergonzoso, y ha retratado a la Joven Guardia como el producto del entusiasmo espontáneo de un grupo de gente joven, omitiendo puntualizar que la organización fue, en verdad, parte de una gran red de resistencia que había sido tejida por las manos expertas del Partido Comunista".*

El descubrimiento de esas fallas condujo a que la primera parte del film de Gerasimov fuera devuelta a producción, para introducir modificaciones, y que la segunda parte se rodara con mayor atención a aquellos requisitos. Según el historiador Leyda, el resultado final está viciado por un heroísmo inflado y falso. Aunque el film debía estar pronto en 1947, sólo se lo estrenó en 1948.

—*Kino*, por Jay Leyda.

1947 — DESIRE ME (Sagrado y profano)

La Metro compró los derechos de *Karl und Anna*, novela de Leonhard Franck, que ya había sido filmada en Alemania en versión muda (*Heimkehr*, dir. Joe May, 1928, con Lars Hanson y Dita Parlo). La versión sonora fue comenzada por George Cukor, quien realizó por lo menos una mitad del rodaje. Fotos periodísticas lo muestran durante la filmación, junto a Greer Garson y Robert Mitchum, que interpretaban los principales papeles. Los continuos retoques en el libreto forzaron a Cukor a retirarse finalmente del proyecto, que fue terminado por Mervyn Le Roy. La Metro distribuyó después el film sin mencionar a ninguno de ambos directores, estableciendo el caso excepcional de que ese cargo aparezca vacío.

—*Films in Review*, **marzo 1961 y mayo 1964.**

1947 — THE FUGITIVE (El fugitivo). Dir. John Ford

En un extenso artículo sobre la censura interna del cine de Hollywood, el crítico uruguayo Gastón Blanco escribe:

"La novela *El poder y la gloria*, de Graham Greene, propone como personaje central a un torturado sacerdote, bebedor y pecador. La versión cinematográfica inventa en cambio un noble y virtuoso sacerdote perseguido, reformando las fallas del protagonista de Greene y hasta incurriendo en la graciosa falsedad de atribuir a un malvado sargento de caballería el hijo que en la novela era del sacerdote, para después proporcionar a éste una muerte edificante, que obra el milagro de convertir al oficial. El Código ordena no ridiculizar a ningún sacerdote, sea cual sea su religión."

—*Film* **9, Montevideo, 1952.**

1948 — NAKED CITY (La ciudad desnuda). Dir. Jules Dassin

Dassin declara: "Aborrecí el libreto, pero acepté hacer el film a pesar del argumento, porque pensé que sería capaz de realizar el film con el que siempre había soñado. Dije que lo haría si me dejaban rodar en calles de Nueva York, en interiores reales, con intérpretes desconocidos. Aceptaron, pero cuando se llegó a la compaginación el centro mismo del film fue eliminado. Trabajé en el montaje diez semanas, día y noche. Fue una tarea muy difícil y exigente, pero cortaron todo. Cuando vi *Naked City* por primera vez, pude haber llorado. Para mí, que el director no tenga la libertad —el derecho— de compaginar su propio film es la falla más seria de Hollywood."

—*Sight and Sound*, invierno 1957-58.

## 1948 — CAUGHT (Codicia). Dir. Max Ophuls

Una novelita sentimental sirvió de base a este tercer film americano del director alemán Max Ophuls. Quedó bastante satisfecho del resultado, cuyas virtudes dramáticas deben ser atribuidas al director, al adaptador Arthur Laurents y a la fotografía de Lee Garmes. Sin embargo, Ophuls tuvo problemas con los productores respecto al libreto y opina que el relato se debilita en los últimos diez minutos.

Robert Aldrich, que entonces ocupaba en el sello Enterprise el cargo de jefe de producción, cuenta otro incidente adicional. Durante una ausencia de Ophuls, se encomendó la dirección a John Berry, de cuyo trabajo queda, según Aldrich, algo así como la tercera parte del metraje definitivo. Después fue necesario despedir a Berry, creando una desagradable intriga interna. El nombre de Berry no figura en los créditos oficiales.

— *Max Ophuls,* por Richard Roud.
— *The Celluloid Muse,* por Higham y Greenberg.
— *Films in Review,* febrero de 1971.

## 1948 — DOUBLE DYNAMITE. Dir. Irving Cummings

Howard Hughes compró los estudios RKO, no supo qué hacer con ellos y de hecho paralizó la producción durante algún tiempo. En 1948 colocó allí a Jane Russell, que estaba bajo su contrato personal, en una comedia cuyo primer título fue *It's Only Money* (Es solamente dinero), frase que desde luego dio origen a mucha broma sobre las vinculaciones entre Hughes, RKO y el cine en general. En el elenco figuraban también Groucho Marx y Frank Sinatra.

Después de varias interrupciones, la comedia quedó terminada, pero el estreno se produjo recién a fines de 1951, ahora con el nuevo título *Double Dynamite.* La demora fue atribuida a dos motivos. Uno era la impopularidad de Frank Sinatra, que habría de ser corregida recién en 1953. El otro habría sido el capricho de Hughes, que no quedó conforme con algunos vestidos usados por Jane Russell y ordenó corregir varias escenas.

El film no fue estrenado en Buenos Aires. (SE DIÓ EN TV CON EL TITULO: "DON DINERO")

— *Howard Hughes,* por John Keats.
— *Films in Review,* abril 1963.

## 1948 — JOHNNY BELINDA (Belinda). Dir. Jean Negulesco

Negulesco ha contado la tarea entusiasta de todo el equipo para

filmar en exteriores esta historia de una muchacha sordomuda. Cuando terminó el rodaje, Jack Warner no quedó contento con el resultado, y despidió al director, que pasó a trabajar en 20th Century Fox.

Meses después, el film mereció diversas candidaturas de la Academia, aunque de ellas sólo se alcanzaría el Oscar a mejor actriz (Jane Wyman). A esa altura Jack Warner llamó a Negulesco con entusiasmo, pero era demasiado tarde.

En el mismo año, los Warner no estaban conformes con *Treasure of Sierra Madre,* que luego recibiría tres Oscars.

— *The Celluloid Muse,* por Higham y Greenberg.

1948 — OLIVER TWIST. Dir. David Lean

Alec Guinness realizó una notable composición en el villano Fagin que enseña a robar a los niños, pero muchos observadores entendieron que ese retrato era la caricatura habitual del judío obseso por el dinero. Así se provocó la resistencia de numerosos grupos en Estados Unidos, ansiosos de combatir un film que en su opinión fomentaría el antisemitismo. El problema se complicaba en esos momentos por la cercanía de problemas judíos mayores, desde las informaciones sobre los campos nazis de concentración (cuya existencia se hizo notoria al terminar la guerra en 1945) hasta la gran polémica internacional sobre la creación del estado de Israel (1947).

La distribución del film en Estados Unidos estaba a cargo de la firma Eagle-Lion, la que con mucha anticipación había enviado una copia del libreto a la oficina del Código de Producción. Ésta sugirió ocho cambios menores y aconsejó eliminar del personaje Fagin algunos datos que podrían provocar la hostilidad del público. En 1950 la oficina negó al film su Sello de Aprobación, invocando la representación inadecuada de una raza. Meses después revocó el criterio, presumiblemente tras algún corte introducido por los distribuidores.

*Oliver Twist* se estrenó en Estados Unidos en abril de 1951, tres años después de su producción. Apareció presentada por Artistas Unidos, empresa que había absorbido previamente los intereses de Eagle-Lion. Una demora más prolongada ocurrió en Buenos Aires, donde el estreno se realizó en 1963, quince años después de la producción. La distribución ya no estuvo a cargo de Artistas Unidos sino de la firma británica Rank.

— *The Face on the Cutting Room Floor,* por Murray Schumach.
— *Films in Review,* mayo 1951.
— *Heraldo del Cinematografista,* 1963.

1948 — ARCH OF TRIUMPH (Arco de triunfo). Dir. Lewis Milestone

El nuevo sello Enterprise adquirió los derechos de esta exitosa novela, que describe los complicados amores de un médico y una aventurera, en los años previos a la Segunda Guerra, con adición de un villano nazi. El director Milestone fue llamado por su anterior tarea en otro libro de Erich Maria Remarque (*All Quiet on the Western Front*, 1930) y preparó el libreto junto a Harry Brown, pero quedó insatisfecho de ese texto, que obligaba a un film de casi cuatro horas.

El estudio insistió sin embargo en ese metraje prolongado, en parte porque quería una superproducción a la manera de *Gone with the Wind*, que se exhibiera en dos mitades, y en parte porque ya había contratado a Ingrid Bergman, Charles Boyer y Charles Laughton, con imágenes diseñadas por el experto William Cameron Menzies.

El film llegó a tener tres horas y media de metraje. Cuando fue terminado ya se sabía que un relato largo no era necesariamente un gran éxito. Al mismo tiempo, todos los cuidados exteriores no corregían los defectos de un libreto pasivo y de escasa sustancia. El estudio y Milestone redujeron los 210 minutos a 120; en Buenos Aires la duración fue 114 minutos. Ni la crítica ni el público dieron apoyo al film. Poco después el sello Enterprise cerraba sus puertas.

— ***The Celluloid Muse*, por Higham y Greenberg.**
— ***Film Culture* Nº 34, nota de Herbert Feinstein.**
— ***An Index to the Films of Lewis Milestone*, por Charles Shibuk.**
— ***Heraldo del Cinematografista*, 1949.**

1948 — IL MIRACOLO (exhibido como "Amore"). Dir. Roberto Rossellini

Rossellini integró el film *Amore* con dos episodios independientes. El primero tenía a Anna Magnani como única intérprete y reproducía el monólogo teatral *La voz humana*, de Jean Cocteau, hecho con un solo personaje y un teléfono. El segundo, titulado *Il miracolo,* mostraba a la actriz como una campesina italiana demente, que se deja seducir por un hombre al que ella cree identificar como San José (y que interpretaba Federico Fellini); de allí derivan un embarazo, la burla popular, el suicidio. El film fue exhibido normalmente en América latina.

En Estados Unidos el distribuidor Joseph Burstyn encaró otra forma de distribución. Reunió *Il miracolo* con otros dos films cortos: *Joffroi,* de Marcel Pagnol (1934) y *Une partie de campagne,* de Jean Renoir (1936), dando al conjunto el título *The Ways of Love.* Ese film combinado se estrenó en Nueva York en diciembre de 1950. Los censores del Estado de Nueva York procuraron impedir la exhibición, aduciendo que

*Il miracolo* era una obra blasfema y sacrílega. La apelación de Burstyn provocó un sonado trámite judicial, terminado en 1952 cuando la Corte Suprema de Estados Unidos se pronunció a favor de la exhibición del film. En un fallo luego célebre, dictaminó que el cargo de *sacrilegio* era demasiado vago e indefinido para sustentar una actitud censora. También se pronunció a favor del cine como un medio significativo para la comunicación de ideas y lo consideró protegido por las garantías constitucionales a la libertad de expresión y a la libertad de prensa.

—*The Face on the Cutting Room Floor*, por Murray Schumach.

1949 — CITY ACROSS THE RIVER (Dime con quién andas). Dir. Maxwell Shane

La delincuencia juvenil apareció retratada en la novela *The Amboy Dukes*, de Irving Shulman, pero su adaptación cinematográfica fue resistida por las autoridades del Código de Producción. Contenía elementos arriesgados y aun prohibidos: sexo, violación, crimen, prostitución, marihuana. En el argumento figuraba el asesinato de un maestro por uno de los delicuentes juveniles, lo que se entendió como un mal ejemplo.

Después de varios meses de recortes y modificaciones, el film terminó por ser aprobado en agosto de 1948, pero fue lanzado recién en marzo de 1949. Provocó entonces nuevas protestas de organizaciones de padres y profesores, no sólo contra los productores sino contra los censores que habían aceptado esa versión. Los grupos cívicos señalaron que el film sería atractivo para grupos juveniles que imitarían el contenido del asunto. Era justamente a ese público al que querían llegar los productores, en un momento en que la televisión comenzaba a mostrarse como un competidor comercial poderoso.

El film fue exhibido en Buenos Aires (abril de 1956) y calificado "sin restricciones".

—*The Face on the Cutting Room Floor*, por Murray Schumach.
—*Heraldo del Cinematografista*, 1956.

1949 — PINKY (Lo que la carne hereda). Dir. Elia Kazan

Una enfermera negra, pero de cutis claro, pasa normalmente por mujer blanca durante su trabajo en Boston. Cuando vuelve a su ciudad natal en el Sur se encuentra con el prejuicio racial, lo que afecta sus amores con un médico. La protagonista fue interpretada por Jeanne Crain, actriz blanca, lo que convertía en ligeramente inverosímil su origen negro.

El film llegó a ser prohibido en el estado sureño de Texas, donde toda discusión sobre racismo molesta a los prejuicios locales. La prohibición fue sostenida por jueces del Estado, pero en una instancia posterior el caso llegó a la Suprema Corte de Justicia y ésta anuló el fallo texano, autorizando la libre exhibición del film. En ese dictamen la Corte se apoyó en su pronunciamiento anterior sobre *Il miracolo,* de Rossellini.

—*The Face on the Cutting Room Floor,* por Murray Schumach.

1949 — THE GREAT SINNER (El gran pecador). Dir. Robert Siodmak

Después de varios films en Universal, el director fue prestado a Metro Goldwyn Mayer para esta adaptación de *El jugador,* de Dostoyevsky, que contenía datos incidentales sobre el novelista mismo. En un reportaje, Siodmak declara:

"Me dieron un libreto enorme, y después de leerlo dije que si era filmado así, el total llegaría a seis horas de proyección. Nadie me hizo caso, así que seguí adelante y lo filmé, con algunas elaboraciones que se me iban ocurriendo. Cuando le cortamos todo lo superfluo (mis elaboraciones fueron las primeras en ser eliminadas) todavía tenía seis horas. Después cortamos y cortamos hasta llegar a las tres horas, pero todavía era muy largo, terriblemente lento (Gregory Peck, que ya habla despacio, parecía tan impresionado por la idea de representar Dostoyevsky que su interpretación fue hecha a un tercio de su velocidad normal) y además era pesado y aburrido, con la desventaja adicional de que ya el argumento no tenía sentido. Para la primera función privada llevamos la duración a dos horas y diez minutos. Algunos fragmentos estaban bien, especialmente la escena de la muerte al principio, con Ava Gardner en silueta (me gustaba el trozo, pero después fue sacado). A esa altura me lavé las manos del film, y no escuché nada más hasta que llegó un mensaje que decía que *ellos* (en MGM siempre se trata de *ellos*) habían decidido que lo necesario era ahora una historia de amor, nueva y más fuerte. Querían que yo hiciera ese nuevo rodaje, pero rehusé y Mervyn Le Roy aceptó. Cuando vi el film terminado, no creo que ni una sola escena haya quedado como yo la hice."

A pesar de esta declaración de Siodmak, el nombre de Le Roy no figura en los créditos definitivos del film.

—*Sight and Sound,* verano y otoño 1959.

1949 — HELLO OUT THERE. Dir. James Whale

Tras haberse apartado durante ocho años del cine, Whale fue llamado por el productor independiente Huntington Hartford para filmar un medio metraje, que debería integrar otro fi m-ómnibus, compuesto de episodios distintos. Los otros no llegaron a ser rodados. El que correspondió a Whale era una adaptación de una pieza en un acto del dramaturgo William Saroyan. Se desarrolla enteramente en una prisión, donde hay un hombre encerrado que conversa con una mujer (cocinera del local) a la que confía sus sueños y con quien proyecta huir.

El film terminado fue exhibido en privado, con aprobación de un público reducido que incluía a algunas personalidades (Saroyan, Jean Renoir, John Huston, Charles Chaplin). Pero el productor Hartford no quedó conforme con el resultado y especialmente con la actuación de su esposa (Marjorie Steele). El film fue archivado y no recibió distribución comercial. Tampoco figura registrado en los catálogos del Copyright.

En 1967 una copia fue rescatada por Raymond Rohauer, a cargo de la New York Gallery of Modern Art. Otra exhibición privada entusiasmó a un crítico inglés, que utiliza el seudónimo Arkadin, cuya crónica destaca la refinada plástica de escenografía y fotografía con que Whale realizó el tema.

— ***Films in Review***, **mayo 1962.**
— ***Sight and Sound***, **invierno 1967-68.**

1949 — THE UNDERCOVER MAN (Destino de fuego). Dir. Joseph H. Lewis

Esta intriga policial opone a un agente del Tesoro (Glenn Ford) contra un grupo de pistoleros, en un empeño por descubrir un caso de voluminosa evasión de impuestos. El modelo claro del asunto fue el caso del célebre Al Capone, que llegó a estar preso en Alcatraz, no por delitos mayores sino por no haber pagado sus impuestos al fisco.

El libretista Malvin Wald contó después (1968) que los censores americanos se habían opuesto a que el film designara a Capone por su nombre. El personaje no aparece en el film y se le alude sólo como "The Big Fellow" (lo que puede traducirse coloquialmente como "El Capo"). Sin embargo, Capone había muerto ya en enero de 1947.

— ***Sight and Sound***, **verano 1968.**

1949 — PADENIYE BERLINA (La caída de Berlín). Dir. Mikhail Chiaureli

Este film soviético reconstruye las etapas finales de la guerra, con alguna deformación de personajes extranjeros, lo que comprende no sólo caricaturas de Hitler y otros nazis sino también de Churchill y Roosevelt. La muerte de Stalin se produjo en 1953. Tres años después, en el Vigésimo Congreso del Partido Comunista, Kruschev denunció algunos extremos de la conducta de Stalin. Un párrafo de su discurso dice:

"Tomemos por ejemplo nuestros films históricos y militares, más algunas creaciones literarias. Nos enferman. Su verdadero objetivo es difundir la idea de Stalin como genio militar. Recordemos *La caída de Berlín*. Allí sólo Stalin actúa, dictando órdenes desde un hall donde hay muchas sillas vacías. ¿Y dónde está el Comando Militar? ¿Dónde la Oficina Política? ¿Dónde está el gobierno? ¿Qué están haciendo, qué los tiene tan ocupados? Nada hay sobre ellos en el film. Stalin actúa en lugar de todos. Todo es mostrado a la nación bajo una luz falsa. ¿Por qué? Para rodear a Stalin de gloria, lo que es contrario a los hechos y a la verdad histórica..."

En un artículo sobre cine soviético, el crítico Robert Vas escribe:

"Recuerdo haber visto una escena de *La caída de Berlín* en media docena de versiones diferentes. Era la de la gran comida en la que todos los miembros (ficticios) del Comité Central tomaban parte. Cada vez que un miembro (real) del Comité era destituido, las tomas respectivas debían ser omitidas, hasta que todo el film se convirtió en un triste documento de los archivos. ¿Y no es penoso y ridículo que una considerable proporción de estos clásicos del cine patriótico pueda ser vista solamente en el Occidente, porque en su país de origen la exhibición pública no es ahora 'constructiva'?"

— *Kino*, por Jay Leyda.
— *Sight and Sound*, verano 1962.

1950 — JET PILOT (Rivales del rayo). Dir. Josef von Sternberg

En el período en que Howard Hughes fue dueño de RKO contrató al célebre von Sternberg, que en ese momento vivía en un semiretiro del cine. El director contó después que para esa emergencia se le obligó a dar una prueba de capacidad, y la rindió rodando en dos días la sexta parte del libreto asignado. Pero la prueba fue en blanco y negro, mientras el film debía ser hecho en color.

El asunto de *Jet Pilot* tiene más relación con Hughes que con von Sternberg. Describe cómo una agente soviética (Janet Leigh) procura conquistar a un aviador norteamericano (John Wayne) y como éste

finge acceder a ese romance, que supone una conversión política. Al final ambos eligen la causa de Estados Unidos. El tema está planteado en términos simplones, aptos para una historieta o una parodia cómica. Incluye mucha escena aérea, lo que obviamente encajaba en la vocación del aviador Howard Hughes, y un elemental mensaje anticomunista, lo que podía ser adecuado a la Guerra Fría y a las convicciones de Hughes pero que resultaba acartonado y primario.

Comenzado en 1950, el film sufrió correcciones y ajustes en los años siguientes. Terminó por ser lanzado comercialmente recién en 1957 (en Buenos Aires fue estrenado en mayo de 1958). La crítica lo aniquiló. Tampoco le gusta a von Sternberg, pero, en cambio, le gusta a Andrew Sarris, un crítico que admira todo lo que von Sternberg hizo.

—*Howard Hughes*, por John Keats.
—*The Films of Josef von Sternberg*, por Andrew Sarris.
—*Fun in a Chinese Laundry*, por Josef von Sternberg.

1950 — SUNSET BOULEVARD (El ocaso de una vida). Dir. Billy Wilder

Al comienzo de la primera versión del film se veía cómo un cadáver era llevado a la morgue de Los Ángeles y colocado junto a otros siete cuerpos. En un relato deliberadamente fantástico, cada uno de ellos explicaba a los otros la historia de su muerte. Después de contar algunos casos, se pasaba al de William Holden, muerto en una piscina de una mansión de Hollywood. Lo que seguía de allí era el argumento del film.

Ese fragmento inicial había dejado muy satisfecho a Billy Wilder ("contenía algo de lo mejor que yo haya filmado") pero hizo reír al público de las funciones de prueba en Chicago y en los suburbios de Nueva York. Entonces Wilder eliminó el prólogo y comenzó el relato con el cadáver de Holden en la piscina, manteniendo sin embargo la primera persona para las palabras que pronunciaba un hombre muerto. El fragmento eliminado quedó en poder de Wilder.

—*The Celluloid Muse*, por Higham y Greenberg.

1950 — GONE TO EARTH o THE WILD HEART (Corazón indómito). Dirs. Michael Powell y Emeric Pressburger

El productor David O. Selznick cedió a su colega Alexander Korda los servicios de la actriz Jennifer Jones, aparentemente a cambio de los derechos de explotación del film en América. Este drama, inspirado en una novela de Mary Webb, presentaba a la actriz como una gitana sal-

vaje, casada con un clérigo pero atraída por un campesino brutal. El rodaje fue hecho en Gales, y la crítica destacó sus diversas bellezas visuales. El estreno en Londres se hizo en setiembre de 1950, bajo el título de *Gone to Earth*.

Pero Selznick no quedó satisfecho con el resultado. Llamó nuevamente a algunos de los intérpretes ingleses, contrató a Rouben Mamoulian y mediante un trabajo de recortes y de agregados terminó por hacer otro film, sólo parecido al anterior, que se llamó *The Wild Heart* y que apareció registrado en Estados Unidos en diciembre de 1951. Esta segunda versión, distribuida por RKO, fue la estrenada después en Argentina.

El alcance de las modificaciones no está claramente especificado. En su nota sobre la obra de Selznick, los historiadores Rudy Behlmer y Henry Hart dicen que Mamoulian rehizo casi un tercio del original. En su libro sobre Mamoulian, Tom Milne no establece cuántos minutos fueron aportados por el nuevo director, pero le atribuye una labor de nuevo montaje y dos semanas de filmación adicional. En su libro sobre Selznick, Bob Thomas sugiere que los retoques fueron muy importantes: Selznick sólo habría utilizado 35 minutos de un original de 150, lo que supone que habría otros 47 minutos correspondientes a los agregados de Mamoulian.

A esa oscuridad debe agregarse otra mayor. El nombre de Mamoulian no aparece en los créditos del film, el que sólo está atribuido, incluso en su distribución americana, a los directores originales, Powell y Pressburger.

— *Selznick*, por Bob Thomas.
— *Mamoulian*, por Tom Milne.
— *Films in Review*, octubre 1962 y junio 1963.

1951 — THE RED BADGE OF COURAGE (Alma de valiente). Dir. John Huston

La novela original de Stephen Crane (1894), que contaba una experiencia de la guerra civil, ofrecía a John Huston varios atractivos. La simple historia era la de un soldado que sufre de cobardía ante la proximidad de la muerte, huye de sus compañeros, luego vuelve a la acción y, en una suerte de coraje repentino, encabeza un ataque que terminará en la victoria, aunque al final se aclara que esa victoria es a su vez inútil o insignificante. Para Huston, el tema contenía un sugerido alegato antibélico y mostraría además las emociones de hombres en guerra: "la línea irónicamente delgada entre cobardía y heroísmo". Plásticamente, le permitiría recrear en blanco y negro algunas de las

peculiares fotografías que Brady había tomado durante la misma guerra civil. •

El proyecto encontró opiniones divididas dentro de Metro Goldwyn Mayer. A favor del entusiasmo de Huston estuvieron el productor Gottfried Reinhardt y el jefe de producción del estudio, Dore Schary. En contra estaba Louis B. Mayer, que jerárquicamente tenía autoridad para cancelar completamente el proyecto. Pero aun por encima de Mayer importaba (en Nueva York) el presidente de la empresa, Nicholas Schenck, quien decidió apoyar a Schary, por motivos que después él expresaría peculiarmente: "Yo sabía que la mejor forma de ayudarlo era dejarle cometer un error. Un hombre joven tiene que aprender a través de sus errores."

El rodaje se hizo durante parte de 1950 sin mayores inconvenientes, pero la Metro, y el mismo Mayer en particular, señalaron reiteradamente las desventajas comerciales que presentaría el film: no tenía mujeres, ni ninguna figura estelar, ni un interés romántico. Su anécdota era escasa y buena parte de ella debía ser expresada en el proceso mental del protagonista, lo que podía ser adecuado para los medios de una novela pero era en cambio muy difícil para la expresión cinematográfica. En el medio de ventajas e inconvenientes, Huston agregó una pensada idea, al seleccionar al galán Audie Murphy para el papel central. Hasta ese momento Murphy no era una gran figura cinematográfica, pero venía precedido de una aureola auténtica de héroe condecorado en la Segunda Guerra Mundial.

Terminado a un costo total de $ 1.600.000, el film entusiasmó a algunos entendidos amigos de Huston (como el productor Sam Spiegel y el director William Wyler), pero comenzó a generar escepticismo en su propio productor Reinhardt. Cuando se hicieron las primeras funciones sorpresivas con público, la reacción de éste fue agresiva y burlona. Los espectadores comunes, y en especial los adolescentes, no entendían ni querían entender el film. Allí comenzó la serie de retoques que ocuparon el primer semestre de 1951. A esa altura Huston se había apartado de su obra y estaba dedicado a los preparativos de su film siguiente (*African Queen*), que producía Sam Spiegel y que le obligaba a trabajar en Londres y luego en África. Los retoques quedaron así a cargo de Schary y de Reinhardt. En un proceso muy complicado, que se alternó con otras funciones para público, ambos procedieron sucesivamente a aplicar ideas de salvataje: suprimir escenas, modificar la compaginación, agregar un relato verbal, agregar un prólogo explicativo. En junio de 1951 Louis B. Mayer renunció a su alto puesto en Metro, después de haber opinado que el film no debía ser siquiera estrenado. En setiembre se produjo el estreno en una salita de Nueva York, con 578 localidades. A esa altura el film tenía 69 minutos y era un relato más simple, corto y directo que lo que Huston había querido. Aunque

los críticos pronunciaron algunos moderados elogios (con reservas y ocasionales objeciones) el público fue escaso y la Academia de Artes y Ciencias de Hollywood prescindió por completo del film en sus candidaturas anuales.

Todo el proceso, desde el plan inicial hasta los retoques finales, fue presenciado por la periodista Lillian Ross, quien lo describió en cinco largos artículos publicados en *The New Yorker* (mayo y junio de 1952), luego recogidos en el libro *Picture*. Ese documento, caracterizado por su perspicacia, su riqueza informativa y su hábil malicia, ayudó a despertar la atención mundial sobre el film. La Metro habría preferido no exhibirlo en América Latina, pero terminó por hacerlo en Uruguay (donde recibió varios elogios de la crítica, 1956) y aun más tarde en Argentina (1962).

Entretanto, Huston se apartó de Hollywood, trabajó en Europa y sólo volvió a dirigir allí en 1957. Ni Huston, ni Schary ni Reinhardt volvieron a producir o dirigir otro film sin estrellas. Los pronósticos de Mayer sobre el resultado comercial del film eran correctos. En otros sentidos, el film documentaría (apoyado por el testimonio de Lillian Ross) una limitación industrial de Hollywood. Era perfectamente posible que la Metro perdiera parte del capital invertido y a cambio de ello tuviera un título de prestigio: esa intención figuraba en las declaraciones iniciales. Pero cuando restringe a Huston y retoca su film termina por perder el dinero y también el prestigio.

—*Picture*, por Lillian Ross.
—*Sight and Sound*, abril-junio 1953.
—*El País*, Suplemento de Espectáculos, 1956.
—*Heraldo del Cinematografista*, 1962.

1951 — M. Dir. Joseph Losey

Losey habría preferido no hacer este film, que constituía una segunda versión del clásico *Vampiro negro*, de Fritz Lang (1931) y que le había sido ofrecido por Seymour Nebenzal, quien también fue productor de la primera versión. Según declaró Losey más tarde, aceptó porque eran escasas sus posibilidades de trabajo en Hollywood, porque quería aprovechar a David Wayne como actor dramático, y porque intentaba dar una visión más madura y moderna del personaje central, un asesino obsesionado por el sexo, que mata a niñas de pocos años. Por otro lado, procuró no imitar detalles de la versión de Lang.

El film fue prohibido en varios estados de su país de origen y severamente cortado en el extranjero. La versión inglesa, por ejemplo, tiene seis minutos menos que la original. El mismo Losey, que vio en Inglaterra tal versión mutilada, no se explica los motivos de algunos

cortes. El film no llegó a ser estrenado en Buenos Aires, aunque se lo exhibió en Montevideo con el título de *El maldito.*

—*Losey on Losey,* por Tom Milne.

1951 — L'AUBERGE ROUGE (t. l. "El albergue rojo"). Dir. Claude Autant-Lara

El tema original de Jean Aurenche describe las desventuras de un monje que llega con otros viajeros a un albergue en el camino. Recibe la confesión de que allí se asesina a los pasajeros, y desde ese dato debe evitar que los crímenes ocurran, aunque sin violar el secreto profesional al que está obligado. La comedia resultante contiene muchas burlas anticlericales, lo que puede explicar su escasa difusión en el extranjero. En la Argentina no se conoce el film.

En Francia, el ministro del Interior se ofendió por algunas bromas contra la gendarmería y obligó a cortarlas.

—*Sight and Sound,* primavera 1956.
—*French Cinema,* por Roy Armes.

1951 — A STREETCAR NAMED DESIRE (Un tranvía llamado deseo). Dir. Elia Kazan

Desde que comenzó el éxito de la pieza teatral de Tennessee Williams en Broadway (1949) se intentó cerrar trato para una versión cinematográfica. El obstáculo fue la Oficina del Código de Producción, que desalentó a Paramount y a Irene Selznick (quien había producido la pieza en teatro), señalando los diversos elementos argumentales que contrariaban las disposiciones del Código. Una nueva batalla fue emprendida después por el director Elia Kazan, el productor Charles K. Feldman, la empresa Warner Brothers y el propio autor.

En los ajustes consiguientes, comenzaron por desaparecer algunos términos brutales del diálogo y después se suprimió el antecedente homosexual del novio anterior de la protagonista Blanche Du Bois. Esa eliminación era poco importante, porque el personaje mismo no aparece en escena: Williams había utilizado a ese joven y a su suicidio, como una explicación posible de la crisis mental con que Blanche llega después a la casa de su hermana. La batalla prosiguió cuando los censores intentaron suprimir la escena en que Blanche es violada por su cuñado. Allí los realizadores protestaron enérgicamente y Williams escribió una carta en la que señaló que ese fragmento era esencial para la comprensión del tema, resumido como la violencia que las fuerzas brutales de la sociedad ejercen sobre lo sensitivo y lo delicado. Después de muchas

trastivas la escena quedó en términos más suaves y se agregó una escena para sugerir que el violador no sería perdonado por su esposa.

Cuando el film estuvo terminado, el grupo católico Legión de la Decencia formuló otras objeciones y anunció que lo clasificaría "C", lo que suponía que el film quedaba condenado para el público católico. Ante esta presión, la empresa Warner cedió en algunos puntos. Un compaginador fue enviado desde Hollywood a Nueva York, para suprimir pequeños fragmentos de diálogo, que en algunos casos eran apenas tres palabras en alguna frase. Aun con esos retoques, el film seguía siendo extremadamente audaz para las normas vigentes en la época. Con el tiempo, su caso fue considerado decisivo para la ulterior reforma de los códigos de producción.

En un relato de los incidentes, pedido y publicado por *The New York Times*, el director Kazan escribe: "Ahora bien, la Warner, como propietaria del film, tiene derecho a hacer estos u otros cortes. Desde un punto de vista comercial, es fácil comprender por qué accedieron a ellos. El punto de vista de la Legión es también claro: ellos creen que ciertas cosas pueden ser vistas y otras no. Si un film, especialmente un film importante, puede ser puesto en línea con su Código, quedan naturalmente complacidos. Esto deja al público, al autor y a mí mismo, por ser considerados".

—*The Face on the Cutting Room Floor*, por Murray Schumach.
—*Cine Club*, Nº 13.

## 1951 — THE BIG NIGHT (La noche del odio). Dr. Joseph Losey

Aunque Losey terminó el rodaje de este melodrama policial, no había llegado a ver la copia definitiva cuando debió partir para Europa, en circunstancias en que su nombre entraba en la Lista Negra del comunismo en Hollywood.

Tiempo después, vio el film en Londres. Advirtió que el productor Philip Waxman había cambiado el montaje, eliminando la construcción en "racconto" y dando a todo el argumento un orden cronológico lineal.

—*Losey on Losey*, por Tom Milne.

## 1951 — I CAN GET IT FOR YOU WHOLESALE (Ambición de mujer). Dir. Michael Gordon

La novela original de Jerome Weidman ocurre en el distrito neoyorquino donde se concentra la industria del vestido. El ambiente es típicamente judío y la novela lo refleja así.

Para la adaptación cinematográfica, 20th Century Fox evitó toda constancia racial, comenzando por la adjudicación de los principales papeles a Susan Hayward, Dan Dailey y George Sanders. Según el adaptador Abraham Polonsky, el film sólo conserva el título de la novela.

— *The Face on the Cutting Room Floor*, por Murray Schumach.
— *Film Quarterly*, primavera 1962.

1951 — HAKUCHI (t. l. "Idiota"). Dir. Akira Kurosawa

Dostoyevsky había sido uno de los autores preferidos en las lecturas de Kurosawa. Para adaptar esta novela (escrita en 1869) le era imposible, sin embargo, recrear la Rusia del siglo pasado. Optó por trasladar personajes y ambientes a términos japoneses modernos. Pero en otros sentidos fue extremadamente fiel al texto. Esto creaba una apariencia artificial (personajes que hablan de cristianismo y de anarquismo, en términos anticuados) y además comprometía al film hasta una duración excesiva. El resultado no fue aprobado por la crítica ni por el público.

La versión original, nunca estrenada, llegó a casi cuatro horas y media. Fue abreviada por la empresa productora Shochiku hasta 166 minutos, lo que molestó enormemente al director. No volvió a trabajar para Shochiku en los años siguientes.

— *The Films of Akira Kurosawa*, por Donald Richie.
— *Sight and Sound*, verano 1964.

1951 — STRANGER ON THE PROWL o IMBARCO A MEZZANOTTE (La ronda del sospechoso). Directores Andrea Forzano y Joseph Losey

El cine neorrealista italiano de los años previos parece haber sugerido la idea de esta coproducción entre empresas italiana y americana. Aunque se rodó enteramente en Italia, la distribución mundial era de Artistas Unidos y la contribución de Hollywood se integraba con el director Losey, el libretista Ben Barzman, los intérpretes Paul Muni y Joan Lorring. La realización quedó curiosamente condicionada por la Lista Negra contra el comunismo, que se estaba haciendo sentir en el cine norteamericano desde 1941 y que habría de desarrollarse durante más de una década. A pesar de que Losey temía que lo inscribieran en esa lista, se embarcó para Italia a rodar el film. Años después declaró:

"Cuando estaba allí fui incluido en la Lista Negra; de hecho, *Stranger on the Prowl* fue el primer film europeo hecho por americanos

que resultó víctima de la lista. Nunca apareció en su forma original, toda la gente que estaba conectada de alguna manera con la cacería de brujas hizo retirar su nombre de los créditos y el film desapareció... lo que desde luego me atrasó enormemente y de varias maneras."

En Italia el film fue exhibido con crédito a Forzano y Losey como directores. Fuera de Italia, en toda la órbita de distribución de Artistas Unidos, el film aparece atribuido únicamente a Forzano. El caso se repite idénticamente con el libretista Ben Barzman, cuyo nombre sólo aparece vinculado al film por la documentación italiana. En el libro de Tom Milne sobre Losey se llega a sugerir que Forzano es un seudónimo utilizado por Losey y Barzman cuando ambos se vieron colocados en la Lista Negra, pero en verdad Forzano existió como director en el cine italiano (nació en 1915, dirigió desde 1940), aunque su carrera ha tenido escaso relieve.

—*Losey on Losey*, por Tom Milne.
—*Annuario del Cinema Italiano*, 1953-54.
—*The Monthly Film Bulletin*, mayo 1954.
—*Heraldo del Cinematografista*, 1955.

1952 — O. HENRY'S FULL HOUSE (Lágrimas y risas). Dir. Howard Hawks y otros

Henry Koster, Henry Hathaway, Jean Negulesco y Henry King dirigieron cuatro de los cinco episodios de este film, basado en un grupo de cuentos de O. Henry (la palabra "full" del título original alude a que se trata de tres comedias y dos dramas). El quinto, que se titularía *El rescate del jefe piel roja*, fue dirigido por Howard Hawks y mostraba a Fred Allen y Oscar Levant como dos secuestradores de un chico, que terminaban por no aguantar las diabluras de éste y por pagar el rescate para verse libres de él.

Ese episodio tuvo menos éxito con el público y fue eliminado del film en algunos países. En la Argentina el film se exhibió completo, aunque con gran demora.

—*Filmfacts*, 1960, p. 102.
—*Heraldo del Cinematografista*, 1956.

1952 — MACAO. Dir. Josef von Sternberg

Dentro de su contrato con Howard Hughes, que lo llevó a dirigir en RKO durante un breve período, von Sternberg aparece registrado como director de este melodrama policial, ubicado en ambiente exótico. Con excepción del fiel Andrew Sarris, los críticos no encontraron datos del estilo von Sternberg en la versión final.

Se sabe que Nicholas Ray fue llamado a dirigir parte del film, en sus etapas finales, y es probable que haya rehecho parte del trabajo de von Sternberg. El nombre de Ray no aparece en los créditos definitivos.

—*The Films of Josef von Sternberg*, por Andrew Sarris.
—*Fun in a Chinese Laundry*, por Josef von Sternberg.
—*Josef von Sternberg*, por Herman G. Weinberg.

1952 — THE MARRYING KIND (De la misma carne). Dir. George Cukor

En un reportaje de 1968, Cukor declara: "La vi de nuevo recientemente, y algo que me impresionó fue que parecía tan temerosamente antiséptica. Estas dos personas casadas se están acostando, y se trata prácticamente de su noche de bodas. Ella está en una cama, y allá lejos él está en otra cama. Entonces él se levanta, se pone una bata, se acerca y besa a la mujer, con ambos pies sólidamente apoyados en el piso. En la época teníamos toda clase de códigos, y eso no me impresionó como particularmente raro. Ahora, desde luego, se ha ido todo al otro extremo y la gente —en cualquier lugar y momento— se mete en la cama, y pone las manos bajo la ropa del otro".

—*The Celluloid Muse*, por Higham y Greenberg.

1952 — CARRIE (Destino de dos vidas). Dir. William Wyler

Es presumible que las presiones políticas de la Lista Negra expliquen que Wyler, director y también productor del film, haya rebajado la carga de crítica social que contenía la novela original de Theodore Dreiser (*Sister Carrie*, 1905); un caso idéntico y simultáneo ocurría en los mismos estudios Paramount con *A Place in the Sun* (Ambiciones que matan), la versión que George Stevens dirigió sobre *An American Tragedy* del mismo Dreiser.

Rodado durante 1949-50, el film fue no solamente postergado en su lanzamiento hasta agosto de 1952, sino que muchas escenas que mostraban la decadencia de su protagonista Hurstwood (Laurence Olivier) fueron eliminadas de la versión definitiva.

—*An Index to the Films of William Wyler*, por Charles Shibuk.

1952 — VIVA ZAPATA. Dir. Elia Kazan

El libreto de Steinbeck retrata a Emiliano Zapata, líder de la Revolución Mexicana, como a un hombre de particular nobleza, que se niega

a aceptar sobornos o recompensas, y que es inocente de todo desmán cometido por tropas revolucionarias. A pesar de ello, el director Elia Kazan definió a la obra como "un film anticomunista", en su célebre declaración voluntaria ante el Comité Parlamentario de Actividades Antiamericanas (abril de 1952).

El escritor John Howard Lawson, sindicado a su vez como comunista (y perseguido desde 1947 por aquel Comité) publicó un extenso análisis de *Viva Zapata*, impugnando la deliberada ambigüedad de sus ideas sociales y discutiendo otras manifestaciones periodísticas de Kazan, contenidas en un artículo del semanario *Saturday Review*. Según Lawson, el film traiciona a su tema:

*a*) Porque muestra la final renuncia de Zapata al poder, cuando ya había alcanzado la victoria, omitiendo señalar que eso se debió a la amenaza de fuerzas militares superiores, incluyendo las de Estados Unidos;

*b*) porque eso serviría a Kazan y Steinbeck como un procedimiento para aducir la inutilidad final de los movimientos revolucionarios populares;

*c*) Porque el film prefiere ignorar que el movimiento campesino conducido por Zapata se dirigía principalmente contra el imperialismo norteamericano y sustituye a éste por otros villanos ocasionales (generales y políticos mexicanos corruptos);

*d*) porque describe a Zapata como un analfabeto total, ignorando sus concepciones y planes de reforma agraria.

Antes de comenzar el rodaje, Kazan y Steinbeck fueron visitados por dos representantes del cine mexicano, quienes objetaron la validez histórica y política del film. Según Lawson, los realizadores se negaron a aceptar tales objeciones. Un resultado incidental es que el film terminó por ser prohibido en México.

— *Film in the Battle of Ideas*, por John Howard Lawson.
— *Hearings Before the Committee on Un-American Activities (House of Representatives)*, enero a abril de 1952.

## 1952 — NEIGHBOURS (t. l. "Vecinos"). Dir. Norman McLaren

Este corto canadiense de nueve minutos es uno de los pocos que el director realizó con intérpretes (la mayor parte de su obra está hecha con dibujos y con otros sistemas de animación). La técnica es sin embargo una experimentación en un lenguaje no naturalista, que buscaba manejar a los actores como títeres, para poder expresar sintéticamente una parábola antibélica. La simple anécdota muestra a dos hombres que son vecinos y llevan una relación cordial, hasta que un día se pe-

lean por la flor que crece en el límite entre sus dos casas. La rivalidad sube rápidamente hasta la pelea y los hombres se matan entre sí.

En su versión original, el relato incluía una secuencia en que los hombres matan recíprocamente a sus familias; según McLaren, esa secuencia le fue inspirada por el conflicto de Corea y la matanza de gente inocente que se ve mezclada en la guerra. El film llegó a obtener un Oscar de la Academia de Hollywood, como corto documental (1952) y después alcanzó la fama fuera de Canadá.

Un exhibidor de Chicago quiso suprimir la secuencia en que mueren las esposas y los hijos de los contendientes, lo que suponía un corte de quince segundos, dedicado a facilitar la exhibición pública. El pedido llegó al director, McLaren vio la versión podada y terminó por aprobarla, con el resultado de que esa copia disminuida es la que luego alcanzó mayor difusión a través del National Film Board de Canadá.

—*Sight and Sound*, invierno 1962-63.
—*Film: Book 2*, por Robert Hughes.

## 1952 — LAS VEGAS STORY (Sucedió en Las Vegas). Dir. Robert Stevenson

Una de las conquistas obtenidas en Hollywood por el Screen Writers Guild (la asociación de libretistas cinematográficos) fue el derecho de determinar en qué forma se hacen públicos los créditos de argumento, adaptación, libreto original, diálogos adicionales y tareas similares. En los casos de conflicto entre dos o más libretistas, o entre ellos y los productores, el Guild funcionaba como tribunal de arbitraje. Esta conquista entró en crisis cuando las medidas anticomunistas en el cine norteamericano llevaron a establecer una Lista Negra que en buena medida estaba compuesta por libretistas.

En marzo de 1951 el libretista Paul Jarrico fue citado a declarar por el comité parlamentario de investigaciones sobre actividades antinorteamericanas. En el mismo día fue despedido de su empleo en RKO. Tres semanas después declaró ante el Comité, negándose a reconocer su autoridad como órgano investigador. En los días inmediatos comprobó que ya no tenía posibilidades de trabajo. En junio debió prescindir de los servicios de la agencia que lo representaba. A principios de 1952, RKO estrenó *Las Vegas Story*, cuyo libreto había sido escrito por él. Sin embargo, el nombre de Jarrico no figuraba en los créditos, por decisión de Howard Hughes, entonces presidente de RKO, quien había adoptado una firme posición anticomunista. Por acuerdo del Guild, Jarrico era sin embargo el autor reconocido del libreto.

La situación llevó a un pleito judicial doble, en el que Hughes fue

demandado por Jarrico y por el Guild, en el primer caso por daño personal y en el segundo por incumplimiento de un convenio colectivo de trabajo. En ambos casos triunfó Hughes ante la justicia. Cuando el film se estrenó en Londres, el libreto aparece atribuido a Earl Felton y Harry Essex, sobre un asunto de Jay Dratler, mientras en el registro oficial del Copyright sólo aparece el nombre de Dratler.

La derrota judicial del Guild llevó a un nuevo acuerdo con los productores, en el que se accedió a que éstos tuvieran derecho a negar crédito oficial a los escritores si éstos eran comunistas reconocidos o incluso si se negaban a admitir sus afiliaciones políticas, actuales o pretéritas. De hecho, el Guild admitía la victoria de la Lista Negra en Hollywood, en una decisión tomada por 242 votos contra 61. Esta medida llegaría a tener consecuencias en los años inmediatos.

—*Report on Blacklisting*, por John Cogley.
—*Frontier*, mayo de 1954.
—*The Monthly Film Bulletin*, mayo de 1952.
—*Catalog of Copyright Entries*, 1950-1959.

1953 — THE ACTRESS (Cuando una mujer se empeña). Dir. George Cukor

La actriz Ruth Gordon narró en la pieza teatral *Years Ago* una parte de su propia biografía, mostrando cómo llegó al teatro después de convencer a su familia de que ahí estaba su vocación. La misma autora escribió la adaptación cinematográfica, que respeta el molde teatral de origen.

Once años después, Cukor declaró: "El productor (Lawrence Weingarten) hizo algunos pequeños cortes y éstos tuvieron un enorme efecto en el film. Ruth quedó muy apenada por ellos, porque eliminaba el sentido del asunto. Jean Simmons, que interpretaba a Ruth cuando joven, tenía la tenacidad y la falta de escrúpulos de una actriz. Pero en el corte, pequeño como fue, esa fuerza quedaba mitigada y el personaje completamente cambiado. Ruth estuvo muy dolorida por esas mutilaciones y yo coincido con ella".

—*Film Culture*, Nº 34.

1953 — THE ROBE (El manto sagrado). Dir. Henry Koster

En 1947 el libretista Albert Maltz ingresó en la Lista Negra del comunismo en Hollywood, habiendo integrado el grupo de los diez acusados primeramente sometidos al Comité parlamentario de investigación.

En 1953, el nombre de Maltz no figura entre los libretistas de *The Robe*, aunque escribió parte de la adaptación. Ésta aparece acreditada únicamente a Philip Dunne.

—*The Face on the Cutting Room Floor*, por Murray Schumach.
—*The Monthly Film Bulletin*, enero 1954.

1953 — L'ENNEMI PUBLIC Nº 1 (Enemigo público Nº 1). Dir. Henri Verneuil

Jules Dassin declara que en una mañana de 1951 y en Cannes leyó en los diarios que Edward Dmytryk había mencionado su nombre como comunista, en un testimonio ante el comité parlamentario investigador Volvió a Nueva York en 1952, buscó trabajo y se dio cuenta de que efectivamente había sido incorporado a una Lista Negra de comunistas.

Preguntado cómo pudo saberlo así, contesta:

"Oh, es muy simple. Nadie habla con uno. Silencio. Es muy eficaz. Tan eficaz que me impidió trabajar durante cinco años. Volví a París y hasta fui contratado para dirigir un film de Fernandel, *El enemigo Público Nº 1*. Aparentemente la presión fue lo bastante fuerte como para asustar a los franceses. Dos días antes de comenzar el rodaje fijado, el film fue cancelado."

El film fue luego dirigido por Henri Verneuil. Se atribuye a la actriz Zsa Zsa Gabor haber realizado la gestión contra Dassin.

—*Film Culture*, Nº 17, febrero 1958.
—*Filmlexikon degli autori e delle opere*, tomo II, col. 68.

1953 — GENEVIEVE (Nube de verano). Dir. Henry Cornelius

Esta comedia inglesa sobre automóviles tenía comentarios musicales compuestos e interpretados por Larry Adler en armónica, sin otro instrumento adicional. El nombre de Adler figuraba como comunista en la Lista Negra norteamericana, aunque no había actuado en el cine de Hollywood sino en radio, teatro y clubs nocturnos.

Fuera de Gran Bretaña el film fue distribuido por la empresa Universal-International, que mantuvo la música pero suprimió el nombre de Adler en los créditos iniciales.

—*Report on Blacklisting (II, Radio & Television)*, por John Cogley.
—*Sight and Sound*, verano 1957.

1953 — AMORE IN CITTA (Amor en la ciudad). Varios directores

Cesare Zavattini fue promotor principal de esta "revista cinematográfica" que reunía seis episodios independientes y procuraba una exaltación del neorrealismo: historias auténticas con personajes tomados de la realidad, llevando al mínimo la ficción profesional.

En la Argentina y en el Uruguay el film fue exhibido en cuatro episodios: *Paradiso per 4 ore* (Dino Risi), *Storia di Caterina* (Zavattini y Francesco Maselli), *Una agenzia matrimoniale* (Federico Fellini) y *Gli italiani si voltano* (Alberto Lattuada). Los distribuidores cortaron 29 minutos que contenían otros dos episodios: *Tentato suicidio* (Michelangelo Antonioni) y *L'amore che si paga* (Carlo Lizzani). El primero de ellos presentaba a suicidas fracasados, que contaban su experiencia ante la cámara; el tema del suicidio ha rondado con frecuencia la obra de Antonioni, particularmente en la primera parte de su carrera. El episodio de Lizzani documentaba la prostitución.

Se ha aducido que ambos cortes fueron ordenados por la censura italiana, pero no hay referencia que confirme semejante afirmación de los distribuidores: por el contrario, el episodio de Antonioni apareció tardíamente en circulación y fue exhibido por cine-clubes en Montevideo. La explicación es que los distribuidores habían hecho los cortes, presumiendo que el film sería muy largo si duraba 110 minutos. Lo llevaron a 81.

— *Heraldo del Cinematografista*, 1957.
— *El País*, Suplemento de Espectáculos, Montevideo, diciembre 1955.

1953 — LES STATUES MEURENT AUSSI (t. l. "Las estatuas también mueren"). Dir. Alain Resnais

En 1950 Chris Marker y Resnais recibieron el pedido de hacer un film sobre arte negro, "la clase de arte que queda excluido del Louvre y prohibido en el Museo del Hombre", según Resnais. Terminado recién en 1953, la Comisión de Control le rehusó la visa de autorización, señalando la necesidad de cortes pero sin especificar cuáles, "para no sustituir a los autores". La razón de esa negativa estaría en el contenido del film: su alegato de que el arte negro genuino fue liquidado o deformado por la llegada de los conquistadores blancos. Esto equivaldría a una acusación del film contra el colonialismo francés.

En 1961, cuando terminaba la guerra de Argelia, el film fue autorizado pero en forma parcial. Debía ser exhibido con la advertencia "Copia fragmentaria. No debe ser confundida con el original". Pero este aviso fue olvidado, lo que originó la protesta de Chris Marker. De hecho, el film en su versión completa es desconocido en casi todo el mundo.

—*Film: Bóok Nº 2,* por Robert Hughes.
—*Alain Resnais,* por Gaston Bounoure.
—*Sight and Sound,* primavera 1956.

1940-1953 — TIEFLAND. Dir. Leni Riefenstahl

Los primeros trabajos de la directora con este film fueron hechos en Alemania y en 1940, al comienzo de la guerra. En ese momento ella tenía gran reputación en Alemania nazi por su obra anterior y por la amistad con Hitler. El film se basaba en los amores entre un pastor español y una muchacha gitana, tema tomado de una opereta de Eugen D'Albrecht.

La guerra interrumpió reiteradamente el rodaje, hasta que las escenas finales pudieron ser rodadas durante 1944 en los estudios checos de Barrandov, cerca de Praga, a los que había sido trasladada buena parte de la industria cinematográfica alemana. Pero de inmediato sobrevino la derrota, el film fue confiscado por los Aliados, la directora quedó prisionera (1945-48). De allí siguieron otros procesos, hasta que en 1952 se declaró que ninguna actividad política de Leni Riefenstahl durante el régimen nazi merecía castigo. Paralelamente, la directora procuró reunir su material cinematográfico disperso. Recién en 1953 consiguió terminar un montaje satisfactorio de *Tiefland*, que se exhibió en Alemania y Austria. Pero el film no fue difundido en buena parte del mundo. No se conoce registro de su estreno en ninguna parte de América.

—*Cahiers du Cinéma,* Nº 170, setiembre de 1965.
—*Films and Filming,* abril 1957.
—*Film Quarterly,* otoño 1960.

1953 — STAZIONE TERMINI o INDISCRETION OF AN AMERICAN WIFE (Indiscreción de una esposa). Dir. Vittorio de Sica

El argumento original de Cesare Zavattini describía cómo una mujer americana y casada deja a su amante europeo para volver a Estados Unidos, pero sostiene con ese hombre una última escena de despedida. que de hecho ocupa todo el relato. Ese argumento fue adaptado por Zavattini con Giorgio Prosperi y Luigi Chiarini. En un primer momento el film debió ser dirigido por Claude Autant-Lara, con Gérard Philipe e Ingrid Bergman como intérpretes, para lo cual se preparó un nuevo libreto a cargo de Aurenche y Bost, colaboradores habituales del director francés. Después se sustituyó a Philipe con Marlon Brando. Posteriormente Autant-Lara abandonó el proyecto y la idea fue comprada por David O. Selznick, como vehículo adecuado para Jennifer Jones.

Selznick contrató como nuevos adaptadores y dialoguistas a los escritores Carson McCullers, Paul Jarrico, Truman Capote y Alberto Moravia, de los cuales sólo Capote quedaría en los créditos finales. El rodaje se hizo en Stazione Termini, la enorme estación ferroviaria de Roma, que daría su título al film. La dirección de Vittorio de Sica serviría para agregar color local al asunto, pero curiosamente Selznick dio el papel de galán a Montgomery Clift (que en el film se llama Giovanni) en lugar de preferir a un actor italiano.

Selznick no quedó satisfecho con el resultado. Llevó a Hollywood el material, lo redujo a 63 minutos cortando todo lo que le pareció accesorio, incorporó tomas menores, agregó una canción sentimental (interpretada por Patti Page) en la banda sonora, y cambió el título original por uno más extenso, aunque en Gran Bretaña el film fue exhibido simplemente como *Indiscretion*. Todos los cambios sirvieron para obtener al mismo tiempo un fracaso de público y una general objeción de la crítica, que hasta ese momento solía adherir a los films dirigidos por Vittorio de Sica.

— *Selznick*, por Bob Thomas.
— *Sight and Sound*, octubre-diciembre 1954.
— *Films in Review*, junio-julio 1963.

1953 — FROM HERE TO ETERNITY (De aquí a la eternidad). Dir. Fred Zinnemann

Fritz Lang declaró que Daniel Taradash llegó a escribir 24 libretos consecutivos para este solo film, pero aunque ésa pueda ser una exageración humorística, es cierto en cambio que la novela debió plantear abundantes problemas de adaptación. El libro de James Jones describe la vida en el ejército norteamericano, poco antes de la guerra, y aparte de su lenguaje de cuartel abunda en situaciones que chocarían con el Código de Producción: parte de la acción ocurre en un prostíbulo, hay diversos despliegues de brutalidad y se incluye un adulterio entre un suboficial norteamericano y la esposa de su superior jerárquico.

Desde 1951, cuando Columbia se propuso hacer el film, hasta 1953, en que fue terminado, se introdujeron 16 modificaciones mayores al libreto propuesto. Casi todas ellas derivaban de exigencias censoras: condenar el adulterio que se presentaba, limpiar el diálogo de palabras fuertes, sugerir un castigo corporal sin mostrarlo, transformar el prostíbulo en un club social. El ejército obligó a tachar críticas del libro a los militares. Dos modificaciones eliminaron de la novela algunos elementos de crítica social: el film no dice que el personaje Prewitt llega a enrolarse en el ejército huyendo de la penuria económica de su casa, ni

traslada las palabras de condena al boxeo que el mismo personaje pronuncia cuando en el mismo ejército se le sugiere convertirse en boxeador.

En 1953 el film fue consagrado como el mejor del año por la Academia de Hollywood, con siete Oscars adicionales a dirección, libreto, interpretación, fotografía, sonido y montaje. Esa consagración dejó muy satisfechos a los administradores del Código de Producción, como prueba de que Hollywood sabía sortear dificultades.

—*The Face on the Cutting Room Floor*, por Murray Schumach.
—*Frontier*, mayo 1954.
—*The Celluloid Muse*, por Higham y Greenberg.

## 1953 — THE MOON IS BLUE (La luna es azul). Dir. Otto Preminger

La pieza teatral de F. Hugh Herbert es bastante inocua si se la compara con el cine y el teatro que llegó a estar de moda quince años después. En su momento provocó sin embargo fuertes objeciones del Código de Producción, debido a que una adolescente, en conversaciones con dos hombres apenas conocidos, discute sobre virginidad, seducción y adulterio. Excepto por esos diálogos, todo el film es una comedia de salón, en la que no ocurre nada muy audaz.

Las objeciones derivaron en que el Código negó al film su sello de aprobación. Se suponía que así no podría ser exhibido en las salas más importantes del país. Pero en una histórica batalla de Preminger y Artistas Unidos contra el Código, el film terminó por ser estrenado sin el sello en cuestión, y no sólo fue programado sin mayores inconvenientes, sino que con un costo de producción inferior al medio millón de dólares se obtuvieron recaudaciones por seis millones.

Ese triunfo contra la censura interna tendría consecuencias, al probar que el Código estaba atrasado respecto de su público y al establecer que el instrumento conocido como Sello de Aprobación era más débil de lo que Hollywood pensaba.

—*The Face on the Cutting Room Floor*, por Murray Schumach.

## 1954 — THE BAREFOOT CONTESSA (La condesa descalza). Dir. Joseph L. Mankiewicz

La heroína tiene relaciones con otro hombre, debido a que se ha casado con un impotente. El marido la descubre y la mata. Esta inmoralidad, a pesar de que termina con el castigo del pecado, era excesiva para los censores españoles. La prohibición fue subsanada con retoques en el doblaje. El marido se convierte en un hermano, que mata a la

mujer por mantener relaciones sexuales antes del matrimonio. Fuera de España la anécdota quedó en los términos originales.

—*The Face on the Cutting Room Floor*, por Murray Schumach.

1954 — L'ORO DI NAPOLI (El oro de Nápoles). Dir. Vittorio de Sica

Seis episodios integraban originalmente este film, tomado de relatos de Giuseppe Marotta sobre ambiente napolitano. Tres de ellos se mantuvieron normalmente: *El patrón* (con Totó, Lianella Carell), *La boda* (con Silvana Mangano, Erno Crisa), *El anillo* (con Sophia Loren, Paolo Stoppa). Los tres integraron la versión que se conoció en Londres, con 74 minutos de duración. En la Argentina se incluyó un cuarto episodio, titulado *El jugador*, que presentaba a Vittorio de Sica también como intérprete.

El quinto episodio parece haber sido conocido solamente en Italia: mostraba a Eduardo de Filippo como un "vendedor de sabiduría", visitado por gente que venía a pedirle consejo. El sexto era el funeral de un niño; se trataba aparentemente del más logrado del conjunto, pero fue suprimido en Italia por considerárselo deprimente, y no se lo difundió después.

Es presumible que la mutilación de los episodios 4 y 5 sea atribuible a la distribución por Paramount, pero la del sexto sólo puede ser explicada por sus productores italianos.

—*The Monthly Film Bulletin*, julio 1956.
—*Heraldo del Cinematografista*, 1956.
—*Italian Cinema Today*, por Gian Luigi Rondi.
—*Filmlexikon degli Autori e delle Opere*, D-G.

1954 — SHICHININ NO SAMURAI (Siete samurais). Dir. Akira Kurosawa

Kurosawa había deseado durante mucho tiempo hacer un verdadero *jidai-geki*, palabra con que los japoneses designan a un género que comparte la aventura y la reconstrucción de época. Creó al efecto un asunto original, en el que un pueblo de un centenar de campesinos, frecuentemente asaltado por unos cuarenta bandidos, llama en su defensa a siete samurais, dispuestos a pelear a cambio de una remuneración ínfima.

Las dificultades de producción fueron enormes. Deben ser atribuidas, en parte, a que Kurosawa insistió en que no podría filmar una aventura superficial. Necesitaba total autenticidad de ambientes y de escenografía, más un desarrollo dramático que explorara debidamente

las nociones de codicia, cobardía, heroísmo, que se mezclan en la trama. Así el rodaje llevó más de un año y el film terminó por ser el más caro que se haya rodado en Japón.

En su versión original, conocida solamente en el estreno en Tokio y otras ciudades mayores, el film duraba 200 minutos. Una versión abreviada fue preparada para otras funciones comerciales en Japón y para su envío al Festival de Venecia. Fuentes japonesas dan la duración definitiva en 160 minutos. Se exhibió sin embargo con 155 minutos en Londres y con solamente 150 minutos en Buenos Aires. En Estados Unidos fue estrenado en 1956, pero luego fue retirado de circulación, debido a que el grupo productor Mirisch preparó una adaptación americana, titulada *The Magnificent Seven* (Siete hombres y un destino, 1960, dir. John Sturges) que convertía el asunto en un "western".

—*The Films of Akira Kurosawa*, por Donald Richie.
—*The Monthly Film Bulletin*, abril de 1955.
—*Heraldo del Cinematografista*, 1957.

## 1954 — A STAR IS BORN (Nace una estrella). Dir. George Cukor

Judy Garland se separó en 1950 de Metro, padeció uno de sus frecuentes períodos de depresión, y emergió de allí en 1951, primero con una serie de presentaciones personales en varias ciudades británicas y después con un contrato de actuación en el Palace Theatre de Nueva York, donde fue contratada por cuatro semanas y donde permaneció casi cinco meses. Estos éxitos y el apoyo de su nuevo empresario Sid Luft (con quien se casó en 1952) decidieron su vuelta al cine. La producción de *A Star Is Born* se hizo combinando capitales de Garland y Luft con la Warner Brothers; el libreto era una adaptación de un recordado film homónimo de 1937 (con Janet Gaynor, Fredric March), narrando cómo una actriz sube en prestigio, mientras paralelamente su marido, que es al comienzo una gran estrella, se acerca a la decadencia y al suicidio. Para la versión de 1954, fue necesario que la actriz se convirtiera también en una cantante.

George Cukor dirigió el film, pero se declaró ajeno a los números musicales intercalados y en especial al muy largo que se titulaba *Born in a Trunk*. También James Mason consideraba que los números musicales restaban coherencia dramática al conjunto. La primera copia del film duraba 181 minutos. Después Warner cortó escenas dramáticas y números musicales, llevando la duración a 154 minutos en Estados Unidos. El estreno en Buenos Aires se hizo con 137 minutos. No hay constancia pública de que los 44 minutos omitidos existan en algún lugar de la Warner Brothers; cuando falleció Judy Garland (junio de

1969) algunos periodistas formularon la esperanza de que ese metraje oculto se incorporara a alguna recopilación. Nunca ocurrió.

—*The Celluloid Muse,* por Higham y Greenberg.
—*The Motion Picture Almanac,* 1960.
—*Films in Review,* abril 1962.
—*Heraldo del Cinematografista,* 1956.
—*Focus on Film,* Nº 2.

1954 — APACHE. Dir. Robert Aldrich

Burt Lancaster era uno de los productores del film (como integrante del grupo Hecht-Lancaster), aparte de ser el protagonista. Interpretaba aquí a un último guerrero apache que continúa peleando contra los blancos, después que el resto de su tribu ha sido dominada. Tras una larga fuga con su mujer, es nuevamente encontrado por sus perseguidores, justamente cuando está naciendo su hijo.

El director Aldrich cuenta que por decisión de Lancaster debieron rodarse dos finales. En uno el protagonista muere; en el otro, justamente al borde de la última batalla, se escucha el llanto del niño que nace, y así el personaje salva su vida y deja de ser un guerrero. El final trágico fue exhibido en la versión conocida en Buenos Aires; el otro integra la versión estrenada en Londres.

—*The Celluloid Muse,* por Higham y Greenberg.
—*The Monthly Film Bulletin,* setiembre de 1954.
—*Heraldo del Cinematografista,* 1955.

1954 — SENSO (Livia). Dir. Luchino Visconti

Cuando muchos esperaban que Visconti continuara con variantes su previa línea neorrealista (*La terra trema, Bellissima*), el director se apartó deliberadamente de ella para encarar una obra de época, ubicada en la guerra entre Italia y Austria, con el territorio veneciano en disputa (1866). La gran ópera italiana, la novela histórica (a la manera de *La cartuja de Parma* de Stendhal) y una intención de crítica social, claramente marxista, son los tres polos que orientan el tema de *Senso.* Tres personajes le sirven de apoyo: el patriota italiano e idealista Ussoni (Massimo Girotti), el oficial austríaco y cínico Franz Mahler (Farley Granger) y la condesa italiana Livia (Alida Valli), que se enamora de Franz, traiciona su causa y termina humillada.

Los problemas que debió enfrentar Visconti abarcaron varios años Antes del rodaje, quiso a Ingrid Bergman y a Marlon Brando para la pareja central, pero debió conformarse con Valli y Granger. En mitad del rodaje falleció en un accidente el fotógrafo G. R. Aldo (noviembre

de 1953) y debió sustituirlo con el australiano Robert Krasker, ya que necesitaba a un experto en Technicolor. Quiso dar a su film el título *Custozza*, que alude a una batalla perdida por los italianos (24 de junio de 1866), pero la idea de consagrar así una derrota fue violentamente resistida por la empresa productora Lux, por el gobierno italiano y por la censura. Los productores obligaron asimismo a cambiar el final, insertando la ejecución del oficial Mahler por desertor, y Visconti debió acceder a ese epílogo, aunque no lo creía necesario. Fue suprimida también una breve escena, cerca del final, en la que un joven soldado austríaco ebrio grita "¡Viva Austria!".

Después de esos y otros retoques que Visconti no ha detallado, el film sufrió otras incomprensiones. Exhibido en el Festival de Venecia (1954), quedó postergado en el fallo, cuando el jurado repartió un León de Oro y cuatro de plata entre obras de Castellani, Kazan, Kurosawa, Mizoguchi y Fellini. Después del festival, se le efectuaron otros cortes. Recién en 1957 fue estrenado en la Argentina, con 110 minutos de duración. El estreno en Londres se realizó también en 1957, pero en una versión de 100 minutos, doblada al inglés, con diálogos reescritos por Tennessee Williams y Paul Bowles. En Estados Unidos esa versión en inglés fue difundida solamente en televisión.

En 1968 comenzó a circular una nueva versión más completa de *Senso*, con 125 minutos de duración, que se estrenó en Nueva York. En 1969 fue reestrenada en Buenos Aires.

—*Visconti*, por Geoffrey Nowell-Smith.
—*Film Quarterly*, primavera 1960.
—*Sight and Sound*, verano y otoño 1959.
—*The Monthly Film Bulletin*, octubre de 1957.
—*Filmfacts*, 1968.
—*Heraldo del Cinematografista*, 1957.

1954 — THE SLEEPING TIGER (La fiera dormida). Dir. Víctor Hanbury (Joseph Losey)

Hanbury tenía una larga carrera como productor y director en el cine inglés. Produjo efectivamente este drama psicológico, pero aunque figura también como director, el verdadero director fue Joseph Losey.

En aquel momento Losey integraba la Lista Negra del cine norteamericano, había llegado a su exilio en Londres y se supone que prefería no figurar oficialmente, lo que llevó a aquel simulacro. Situación similar ocurre con el libreto, que aparece firmado por Derek Frye, pero que fue escrito realmente por Harold Buchman y Carl Foreman; este último estaba también en la Lista Negra.

—*Losey on Losey*, por Tom Milne.

## 1954 — BEL AMI. Dir. Louis Daquin

Esta adaptación moderna de un relato de Guy de Maupassant fue rodada por Daquin en Austria, filmando simultáneamente una versión en francés y otra en alemán. El tema describe el ascenso de un periodista político sin escrúpulos, con varios comentarios intercalados sobre la corrupción en clases gobernantes y medios financieros.

En una amplia nota sobre censura en Francia, el crítico e historiador Roy Armes escribe:

"El libreto de *Bel Ami* fue remitido por Daquin a la Comisión de Autorización (en la cual figura el presidente de la Comisión de Control) y fue autorizado. Cuando el film terminado se remitió después a la Comisión de Control, quedó prohibido. Daquin hizo una cantidad de cortes importantes y remitió nuevamente el film; esta vez la Comisión lo autorizó por 12 votos contra 6, y el certificado fue enviado al ministro para su firma. Pero éste se negó a hacerlo, aduciendo que el film, habiendo sido rodado en Austria, no era una producción francesa y por tanto no estaba en la esfera de la Comisión de Control. Como el director y los principales intérpretes eran franceses, y el tema era una adaptación de Maupassant, ése era claramente un pretexto. Se produjo una considerable protesta contra esta decisión, debida sin duda a que el film enfoca el colonialismo, el soborno y la corrupción, además de que Daquin es comunista. Pero el film sigue prohibido."

La versión francesa fue sin embargo estrenada en Londres en 1956.

— ***The Monthly Film Bulletin,*** **marzo de 1956.**
— ***Sight and Sound,*** **primavera 1956.**

## 1955 — SIX BRIDGES TO CROSS (El robo del siglo). Dir. Joseph Pevney

En este relato policial, una escena incluía la trasmisión radial inmediata a Pearl Harbor, en la que el presidente Roosevelt describía el 7 de diciembre de 1941 como "un día que vivirá en la infamia".

Un asesor en problemas de censura, llamado William Gordon, aconsejó a la Universal que retocara esa escena para evitar ofensas al público japonés. Se adaptó así el film en las copias enviadas a Japón, con una banda sonora que informaba el comienzo de la guerra pero no transcribía las palabras de Roosevelt.

— ***The Face on the Cutting Room Floor,*** **por Murray Schumach.**

1955 — OKLAHOMA. Dir. Fred Zinnemann

La comedia musical de Rodgers y Hammerstein fue inmensamente popular en Estados Unidos, lo que obligaba a esta versión cinematográfica, volcada por Zinnemann en escenarios exteriores, con una duración que ha sido establecida en 140 minutos para Estados Unidos, 142 minutos para Londres.

El tema localista, la poca fama local de la opereta y la carencia de estrellas conocidas hacían poco atractiva la explotación del film en la Argentina. Distribuido por RKO, fue reducido a 125 minutos

— *The Monthly Film Bulletin*, octubre de 1956.
— *Heraldo del Cinematografista*, 1957.

1955 — 1984. Dir. Michael Anderson

El libro de George Orwell traza un mundo fantástico de 1984, cuando la policía secreta y la vigilancia del Estado han llegado ya a una eficacia total. La rebeldía de Winston, el protagonista, termina con su prisión y su muerte.

Orwell había especificado, en la última línea de su texto, que Winston terminaba por amar al poder que lo aplastaba; eso contenía una medida alucinante del cambio que el Estado introducía en los caracteres psicológicos y sentimientos de sus súbditos. El productor inglés cambió ese final y presentó a Winston en un último gesto de protesta, antes de ser liquidado por balas policiales.

El cambio fue objetado por la crítica inglesa. La distribuidora americana Columbia, que se hacía cargo de la explotación comercial en otros países, insistió sin embargo en que se mantuviera una escena final ajustada a Orwell.

— *The Monthly Film Bulletin*, abril de 1956.
— *Sight and Sound*, primavera 1956.

1955 — KISS ME DEADLY (Bésame mortalmente). Dir. Robert Aldrich

Aldrich calculó que esta adaptación de una novela policial de Mickey Spillane tendría problemas con la censura, particularmente por la violencia de algunas escenas. Se sorprendió cuando las autoridades del Código de Producción no hicieron objeciones. En cambio la Liga de la Decencia objetó una escena en que la cantante negra Maddie Comfort empuña un micrófono en una forma que Aldrich llama "sugestiva". La empresa Artistas Unidos procedió a cortar el fragmento.

Las escenas de violencia fueron podadas en cambio en Londres, donde la duración pasó de 105 minutos originales a 96. El film se estrenó en Buenos Aires recién en 1963, distribuido por empresa independiente, y con 103 minutos de duración.

—*The Celluloid Muse*, por Higham y Greenberg.
—*The Monthly Film Bulletin*, agosto de 1955.
—*Heraldo del Cinematografista*, 1963.

1955 — THE MAN WITH THE GOLDEN ARM (El hombre del brazo de oro). Dir. Otto Preminger

El Código de Producción prohibía radicalmente la presentación cinematográfica de adictos a la cocaína, la heroína, el opio y drogas similares. Cuando Otto Preminger encaró la adaptación de la exitosa novela de Nelson A'gren, sabía que estaba desafiando aquellas disposiciones. Y en efecto, le fue negado el Sello de Aprobación, lo que podía restringir seriamente la explotación comercial del film.

Preminger y Artistas Unidos, que dos años antes habían protagonizado un conflicto similar con *The Moon Is Blue*, optaron por prescindir del Sello y llevar adelante el estreno. El conflicto consiguiente obligó a Artistas Unidos a renunciar a la Motion Picture Association of America, cuyos miembros estaban obligados por compromiso recíproco a respetar el código.

Era evidente sin embargo que ese Código estaba atrasado en varios aspectos. Aparte toda cuestión sexual, aparecía prohibiendo la mención de drogas, aunque ese tema ocupaba frecuentemente el interés público en diarios, revistas y libros. En 1956 se formuló y aprobó un nuevo Código, que en lo referente a drogas sustituía la prohibición por algunas cautelas: no recomendar el vicio, no involucrar a niños, no presentarlo como un negocio atractivo para los traficantes.

El nuevo Código permitió que en julio de 1962 se concediera el Sello de Aprobación al film y que Artistas Unidos reingresara a la Motion Picture Association.

—*Films in Review*, enero de 1957.
—*The Face on the Cutting Room Floor*, por Murray Schumach.

1955 — BLACKBOARD JUNGLE (Semilla de maldad). Dir. Richard Brooks

Sobre una novela de Evan Hunter, este film de Brooks proponía una visión crítica de la delincuencia juvenil, tal como ella se presenta a un profesor que llega a hacerse cargo de un alumnado particularmente re-

belde. En ese momento la delincuencia juvenil se extendía por Estados Unidos, con lo que el argumento, aun siendo ficticio, tenía una sólida base. Para el Código de Producción, el asunto no podía ser objetable, ya que los diversos delitos no se presentaban con una luz favorable, por lo que sus autoridades se limitaron a pedir una disminución de grado en la violencia física y en el lenguaje de los diálogos.

Directivos de la Metro quisieron hacer correcciones al film (a lo que Brooks se negó) y luego postergar su explotación (a lo que se negó Dore Schary, entonces jefe del estudio). Un día antes del estreno en Nueva York, marzo de 1955, la crónica policial narraba que un profesor había sido atacado con un cuchillo por un estudiante, lo que subrayó la actualidad del tema cinematográfico.

El film fue inscripto para el Festival de Venecia (1955), pero no pudo ser exhibido allí, por intervención de la embajadora norteamericana en Italia, Mrs. Clare Boothe Luce, quien pensaba que el film sería un descrédito para su país. En Londres fue exhibido con cortes de seis minutos, presumiblemente para eliminar escenas de violencia.

—*The Face on the Cutting Room Floor*, por Murray Schumach.
—*The Monthly Film Bulletin*, octubre de 1955.

## 1955 — LOLA MONTES. Dir. Max Ophuls

Para el que sería su último film, Ophuls contó con recursos financieros superiores, provenientes de una coproducción entre capitales alemanes y franceses. Así planeó la vida de la cortesana Lola Montes como un gran espectáculo, cuya base anecdótica es la presencia de la protagonista en un circo de New Orleans, a fines del siglo pasado. Allí cuenta al público sus complicados y sucesivos amores con diversos hombres (incluyendo a Franz Liszt y al rey de Baviera), enlazando un "racconto" con otro. La clara intención de Ophuls era sugerir la comparación entre el público del circo y el público del film mismo. Todas las escenas del circo adquieren un tono burlón de gran pompa, debajo del cual hay una mujer enferma y decaída; paralelamente, el film despliega un gran lujo visual en escenografía, decoración, color, incesantes movimientos de cámara y un uso muy audaz del CinemaScope, que llega hasta el fundido de imágenes. Era el primer film de Ophuls en color y también el primero que él hacía en CinemaScope, técnica que en ese momento sólo tenía dos años.

La duración original del film era de 140 minutos. Los productores hicieron de inmediato una versión abreviada a 110, que se exhibió en pocos países (Uruguay entre ellos, en 1956) y que mantenía la estructura narrativa creada por el director. Otra versión abreviada a 90 minutos fue preparada durante 1956, suprimiendo muchas escenas interme-

días del circo, lo que quita ilación a diversos episodios acumulados; esa versión fue estrenada en Londres.

Ophuls no pudo impedir las mutilaciones inferidas por los productores durante 1956. Enfermó del corazón y falleció en Hamburgo (marzo de 1957). La versión original del film (140 minutos) parece haber desaparecido, pero la de 110 minutos fue reestrenada en Nueva York con gran éxito de crítica y público (abril de 1969), en una tardía revaloración de su calidad.

—*Max Ophuls*, por Richard Roud.
—*The Monthly Film Bulletin*, enero de 1958.
—*Filmfacts*, 1969.

1955 — THE SEVEN YEAR ITCH (La comezón del séptimo año). Dir. Billy Wilder

En la pieza teatral de origen, un marido que queda solo en Nueva York, cuando su mujer se va de vacaciones, incurre en adulterio con una seductora vecina. Según la adaptación cinematográfica, el adulterio no es consumado, para evitar la desobediencia al Código de Producción. En una serie de escenas especialmente creadas por los adaptadores, el marido (Tom Ewell) sufre cómicamente las fantasías de seducir a la vecina (Marilyn Monroe), quebrando siete años de fidelidad conyugal. Pero está claro que sólo se trata de fantasías.

—*The Monthly Film Bulletin*, setiembre de 1955.
—*The Face on the Cutting Room Floor*, por Murray Schumach.

1955 — SISSI. Dir. Ernst Marischka

Entre 1955 y 1957 el director austríaco Marischka hizo una serie de tres films sobre la juventud de la princesa Elizabeth de Austria, casada con el emperador Francisco José. Esas historias románticas, vagamente basadas en hechos reales, adaptaban una opereta del mismo Marischka, titulada *Cissy*, de la que ya existía versión cinematográfica previa (dir. Joseph von Sternberg, 1936). Los tres films austríacos fueron protagonizados por Romy Schneider y Karl Boehm; los tres fueron exhibidos en Buenos Aires con los títulos *Sissi, Sissi emperatriz, Sissi y su destino* (1958 a 1960).

En Estados Unidos los tres films fueron refundidos en uno solo, bajo el título *Forever My Love*. Un metraje total de 317 minutos fue reducido así a 167, además del doblaje al inglés. El estreno se hizo tardíamente, en 1962.

—*Filmfacts*, 1962.

1955 — MOONFLEET (El tesoro de Barbarroja). Dir. Fritz Lang

En un reportaje concedido trece años después, Fritz Lang se queja de cómo se trabajó en esta producción. Manifiesta: *a*) que Stewart Granger no sabía sus diálogos y que el actor infantil (Jon Whiteley) no era muy bueno, lo que retrasó el rodaje; *b*) que la Metro agregó un final artificioso, sustituyendo el que Lang había rodado; *c*) que por otro lado la empresa hizo cortes drásticos, reduciendo el personaje de Viveca Lindfors.

El rodaje fue hecho en CinemaScope, e incluía algunas originalidades de composición visual, pero Fritz Lang no estaba conforme con esa técnica. Sostiene que esa pantalla alargada "es un formato para un funeral o para serpientes, pero no para seres humanos: se pone un primer plano y a los costados queda un espacio superfluo".

— ***The Celluloid Muse,* por Higham y Greenberg.**

1955 — PATHER PANCHALI. Dir. Satyajit Ray

Ray (nacido en 1921) había sido dibujante, pintor, ilustrador de textos, director artístico, en una agencia de publicidad. Carecía de toda experiencia cinematográfica. Hacia 1950 concibió la idea de hacer un film con la novela *Pather Panchali,* un texto mayormente autobiográfico de Bibhuti Bhushan Bannerjee, que había sido publicado en forma seriada en una revista bengalí, veinte años antes. Hasta ese momento Ray sólo tenía por el cine el entusiasmo de un aficionado, habiendo sido uno de los fundadores (en 1947) de la Calcutta Film Society. En 1950 Jean Renoir estuvo en la India (para rodar *The River*) y Ray le participó sus proyectos. Poco después Ray debió viajar a Europa por cuenta de su agencia. En Londres llegó a ver 95 films en cinco meses, quedó impresionado con *Ladri di biciclette,* de Vittorio de Sica, descubrió a Flaherty y a Dovzhenko. Esos modelos le decidieron a filmar *Pather Panchali* sobre líneas muy simples.

Vuelto a la India en octubre de 1950, Ray presentó su idea a varios productores, reforzando su borrador de libreto con cerca de 500 ilustraciones que dibujó especialmente. Nadie le prestó el menor apoyo. Se reunió entonces con dos amigos: Subrato Mitra, que llegó a ser su cameraman, y Bansi Chandragupta, que habría de supervisar las escenografías. Los tres hicieron pruebas, descubrieron que necesitarían por lo menos cuatro mil dólares, se desalentaron. En 1952 comenzaron sin embargo a filmar, trabajando en sábados y domingos, con poquísimo dinero, y Ray llegó a empeñar o vender sus libros y las joyas de su familia. Así consiguieron redondear un proyecto de film, que en su

primera compaginación era mudo y duraba cuarenta minutos. Con esa muestra confiaron en recibir apoyo de alguno de los productores hindúes. Esta esperanza parecía muy fundada, porque la industria cinematográfica en la India ha sido siempre muy activa y poderosa, al punto de rodar más films que Hollywood en su apogeo.

No consiguieron ese apoyo. Tras penurias e interrupciones que habían insumido más de dos años y el esfuerzo no remunerado de actores aficionados, Ray y su equipo estaban dispuestos a abandonar el plan. A esa altura la madre del director le consiguió una entrevista con el doctor B. C. Roy, primer ministro de Bengala, quien vio el film preliminar y ordenó se le diera un pequeño subsidio (alrededor de dos mil dólares en la primera entrega) para que se continuara el rodaje. De inmediato D. R. Nicholson, uno de los propietarios de la agencia publicitaria en que trabajaba Ray, vio también parte de lo realizado, dio licencia al director para que siguiera filmando y hasta contribuyó a integrar un capital a ese efecto.

Siete meses después, miembros del gobierno de Bengala vieron el film terminado, lo creyeron muy pesimista e insistieron en que se agregara una secuencia final, para mostrar los progresos del campo en Bengala. El director se negó a ese agregado, aduciendo que tal idea no estaba en el libro original, ampliamente leído por el público. Ganó el punto. En 1955 se autorizó el estreno de *Pather Panchali*. Los créditos señalan que la compañía productora es el Gobierno de Bengala Occidental. En 1956 el film obtuvo la Medalla de Oro del Presidente de la India y premios en festivales de Cannes y Hong Kong; en 1957 otros premios en festivales de Mannheim, San Francisco y Edimburgo. Entre tanto, Ray prosiguió su carrera de director con *Aparajito* (1956) y poco después con *Apur Sansar* (1959), que continúan el tema de *Pather Panchali*.

—*Montage*, Nº 5-6, Bombay, julio de 1966.
—*Film Quarterly*, invierno 1958.
—*Sight and Sound*, primavera 1957.

## 1955 — OTHELLO. Dir. Sergei Yutkevich

Esta versión soviética de Shakespeare, con Sergei Bondarchuk en el papel titular, llegó a ser exhibida en Estados Unidos, como parte de un intercambio cultural entre ambos países. Pero antes del estreno se procedió a doblar el texto al inglés, presumiblemente en Nueva York y por orden del Departamento de Estado.

El resultado suscitó objeciones de todos los críticos neoyorquinos, sin excepción. Los versos de Shakespeare no se ajustaban ya a los movimientos labiales de los intérpretes, creando una perturbación y un

artificio. En la crónica de *Saturday Review,* Arthur Knight señaló que en esas condiciones el film es imposible para los circuitos comerciales, e intolerable para todo público selectivo.

—*Filmfacts,* 1960.

1956 — CALLE MAYOR. Dir. J. A. Bardem

Cuatro secuencias suprimidas del guión por la censura española fueron publicadas en el Nº 9 de la colección Ficción de la Universidad Veracruzana (México), y luego transcriptas en un folleto sobre Bardem publicado por la Universidad Nacional Autónoma de México (1962). La lectura de las cuatro secuencias no aclara mucho los presuntos motivos de la censura española, aunque una de ellas contiene una referencia humorística e inocente a la enseñanza católica en los colegios.

En 1956 la revista inglesa *Sight and Sound* publicó este artículo·

"En medio del rodaje de su nuevo film *Calle Mayor,* donde actúa Betsy Blair, Bardem fue llevado a prisión por la policía secreta española. bajo órdenes del ministro del Interior. Los policías entraron en su hotel a primera hora de la mañana, vestidos como extras. No se formularon cargos. Incluso la noticia fue poco difundida —no apareció en la prensa británica— aunque en Francia suscitó una indignación rápida y distinguida. Importantes directores y escritores, de Clair a Bresson, de Mauriac a Sartre, de Cocteau a Clouzot, firmaron una protesta publicada en *L'Express* y en *Les Lettres Françaises.* El productor del film intentó de inmediato designar otro director, pero Betsy Blair se negó a trabajar con él.

"La secuela fue curiosa. Bardem permaneció en prisión durante una quincena, desde febrero 12, sin que se le formularan cargos. Su último film, *Muerte de un ciclista,* había sido severamente criticado por la prensa falangista pocos meses antes, y una huelga estudiantil había precedido el arresto del director. El incidente era claramente un símbolo de tensiones existentes en el país, y Bardem. ya conocido como crítico de la censura, era considerado por la joven *intelligentsia* como una especie de vocero. Pero otros factores determinaron, por lo visto, la solución. *Calle Mayor* era una coproducción franco-española, hecha bajo un convenio de comercio entre las industrias de ambos países. con el auspicio oficial. En el momento del arresto de Bardem, el convenio vencía y debía ser ratificado por otro año. Una delegación española se encontraba en viaje a París para negociarlo. No se sabe qué datos fueron sugeridos, pero un día antes de la reunión oficial, Bardem quedaba libre. No hubo explicaciones.

"El convenio de coproducción ha sido renovado. Bardem está ro-

dando *Calle Mayor* de nuevo. Todo lo demás aparte, es bueno, por una vez, poder decir algo en favor de las coproducciones..."

—Bardem, *Cuadernos de Cine Nº 4* (UNAM, México, 1962).
—*Sight and Sound*, primavera 1956.

1956—FRIENDLY PERSUASION (La gran tentación). Dir. William Wyler

En 1955 la empresa Allied Artists, que realizaba habitualmente films de clase B, con presupuesto reducido, encaró planes de mayor aliento, que la llevaron a la contratación de Gary Cooper y de directores como William Wyler y Billy Wilder. El plan de *Friendly Persuasion* incluía un presupuesto de un millón y medio, en parte por las figuras involucradas (Wyler, Cooper, Dorothy McGuire, Anthony Perkins), en parte por tratarse de un asunto de época (siglo XIX), en parte por el rodaje de escenas de acción en exteriores. De hecho, el costo se elevó a tres millones de dólares y el metraje se acercó a las cinco horas. Así Wyler debió encarar una drástica reducción. Mantuvo el drama individual, que constituía un pensado alegato pacifista, y eliminó escenas de acción.

El Screen Writers Guild adujo que el libreto había sido escrito por Michael Wilson, algunos años antes, pero el film fue lanzado sin especificar nombre del adaptador: los créditos sólo dicen "sobre libro de Jessamyn West", refiriéndose a la novela original. Se presume que la eliminación del nombre del adaptador se debía a que Michael Wilson estaba en ese momento en la Lista Negra del comunismo en Hollywood. Indirectamente, la Academia de Artes y Ciencias de Hollywood confirma ese hecho: el libreto figura entre los candidatos al Oscar por 1956, pero la planilla no menciona a Wilson y especifica "autor no elegible según reglamentación de la Academia", lo que sólo podía referirse a la Lista Negra.

—*An Index to the Films of William Wyler*, por Charles Shibuk.
—*Sight and Sound*, verano 1957.

1956—THE BRAVE ONE (El niño y el toro). Dir. Irving Rapper

En la ceremonia anual de la Academia, se anunció que el Oscar al mejor argumento cinematográfico había recaído en Robert Rich, por este film. Al día siguiente, la agrupación de libretistas descubrió que ese nombre no existía en sus registros. Los productores, King Brothers, declararon que Rich era el seudónimo de un joven escritor americano que formaba parte del ejército y a quien uno de los King había conocido en Munich, pero declararon ignorar la dirección y otros datos de Rich.

La Academia resolvió dejar en suspenso la entrega del Oscar hasta que el verdadero autor se identificara y demostrara estar calificado para recibir el premio. Simultánemente, Fred Zinnemann y la viuda de Robert Flaherty declararon que el argumento era muy similar a otro que Flaherty había escrito en 1928, y que Orson Welles había comenzado a rodar en 1942 (como parte de *It's All True*).

El complicado episodio se aclaró años después. El nombre Robert Rich correspondía a un pariente de los King, pero había sido utilizado como pantalla. El verdadero autor del libreto era Dalton Trumbo, uno de los más notorios integrantes (desde 1947) de la Lista Negra del comunismo en Hollywood. En aquellos años Trumbo seguía trabajando con diversos seudónimos, en un trato admitido por diversos estudios pero nunca publicitado. La fama que rodea a los Oscars había revelado uno de esos convenios clandestinos.

—*Films in Review*, junio-julio de 1957.
—*The Face on the Cutting Room Floor*, por Murray Schumach.

1956 — TEA AND SYMPATHY (Té y simpatía). Dir. Vincente Minnelli

El éxito de la obra teatral en Broadway determinó que Metro filmara la adaptación con los mismos intérpretes principales y con el propio autor, Robert Anderson, a cargo del libreto. La pieza examina la desventura de un joven estudiante que sufre tendencias homosexuales y no consigue superarlas hasta que la esposa de un profesor resuelve seducirlo suavemente, para probarle que todavía puede ser un hombre. En la pieza el matrimonio de esa mujer está ya deshecho antes de que se consume el adulterio; en el film ese adulterio aparece como motivo del divorcio.

"Lo que me obligaron a hacer para el cine —dijo después Anderson— era más inmoral que lo que ocurría en la obra." Ese cambio fue obligado para ajustarse al Código de Producción, uno de cuyos propósitos es que el adulterio aparezca siempre castigado y provoque la infelicidad. No fue por otra parte el único cambio. Se suavizaron las constancias de posible homosexualidad del protagonista, quitando motivos a la acción posterior, y se recortaron diversos diálogos que parecieron arriesgados. El autor manifestó que nunca más accedería a presiones como las que recibió en el caso.

—*Film Quarterly*, primavera 1959.
—*The Face on the Cutting Room Floor*, por Murray Schumach.

1956 — BHOWANI JUNCTION (Destinos cruzados). Dir. George Cukor

El director ha señalado los cortes que los censores introdujeron al film terminado. Comprendían escenas de Ava Gardner: una en la que utiliza el cepillo de dientes de su amante (lo manejaba en forma muy "especial"), otra en la que se enjuagaba la boca con whisky.

Cukor agrega: "Ustedes recuerdan la escena de *Los amantes* en que el hombre está haciendo el amor con Jeanne Moreau. Él está sobre ella y de pronto su cabeza desaparece y la cámara atiende el rostro de ella en éxtasis. Yo hice exactamente la misma situación en *Bhowani Junction,* con Ava y Bill Travers, años antes de que lo hiciera Louis Malle. Pero la escena se quedó en el cuarto de montaje."

— *Film Culture,* Nº 34.
— *The Celluloid Muse,* por Higham y Greenberg.

1956 — THE INTIMATE STRANGER (Confesión de culpa). Dir. Joseph Walton

El director de este film inglés es Joseph Losey. Utilizó un seudónimo durante la primera parte de su exilio en Londres, debido a que se encontraba en la Lista Negra. El disimulo tiene una razón adicional: el film fue distribuido por RKO en Estados Unidos (donde se lo exhibió bajo el título *Finger of Guilt*) y no es probable que la empresa accediera a hacerlo si el nombre de Losey hubiera figurado oficialmente.

Por el mismo motivo, el libretista Howard Koch aparece disimulado bajo el seudónimo Peter Howard.

— *Losey on Losey,* por Tom Milne.

1956 — BEYOND A REASONABLE DOUBT (Más allá de la duda). Dir. Fritz Lang

Lang aceptó este trabajo de encargo, con la condición de que se le dejara modificar el libreto, que le parecía muy absurdo. Después descubrió que esa condición no figuraba en el contrato firmado y terminó por dirigir un asunto en el que no creía. El tema era un alegato contra la pena de muerte, y se apoyaba en que Dana Andrews aparecía acusado de un crimen que no había cometido. Una última escena probaba sin embargo que era culpable de ese crimen, y así todo el alegato previo perdía sentido.

Además de ese inconveniente mayor, Lang declara que filmó una secuencia inicial, en la que un hombre es llevado a la silla eléctrica, pero la empresa productora ordenó quitarla.

A esa altura Lang se sintió saturado de presiones y de mutilaciones.* Después de veinte años de trabajo en Hollywood, abandonó Estados Unidos y aceptó una oferta para trabajar otra vez en Alemania.

—*The Celluloid Muse*, **por Higham y Greenberg.**
—*Fritz Lang in America*, **por Peter Bogdanovich.**

1956 — TRIBUTE TO A BAD MAN (Ser malo fue su destino). Dir. Robert Wise

Wise contaba con la plena confianza de Metro cuando decidió filmar este *western*, para el que llegó a construirse un pequeño pueblo en las montañas de Colorado. Su protagonista debió ser Spencer Tracy. El sitio de rodaje estaba ubicado a gran altura (aproximadamente 2.600 metros), lo que sirvió para marcar las primeras molestias de Tracy. Éste llegó a filmar, se ausentó indebidamente, desconoció órdenes del director, llegó a exigir que se construyera otro pueblo similar a una altura menor. Tras una serie de discusiones, Wise despidió a Tracy, cuyo papel fue luego tomado por James Cagney.

El incidente señaló la ruptura de Tracy con Metro, en cuyo estudio había trabajado casi continuamente durante veinte años.

—*Films in Review*, **enero de 1963 y diciembre de 1966.**
—*The Lion's Share*, **por Bosley Crowther.**

1956 — BIGGER THAN LIFE (Delirio de locura). Dir. Nicholas Ray

James Mason había firmado con 20th Century Fox un convenio para producir e interpretar una serie de films. Después de cancelar el proyecto de adaptar nuevamente *Jane Eyre*, de Bronte, aceptó el plan de trasladar un relato de temas médicos, publicado en *The New Yorker*, por Berton Roueché, especialista en el género. El cuento *Ten Feet Tall* (Diez pies de altura), basado en un caso real, narra cómo un profesor americano, atacado por una forma de la artritis, recibe un tratamiento a base de cortisona. Pero ésta a su vez le afecta peculiarmente los nervios, provocándole delirios de grandeza y raptos de autoritarismo, hasta que una crisis familiar lo devuelve al médico y a la razón.

Ni Mason ni el director Ray estaban muy conformes con el libreto. Como lo cuenta el crítico Gavin Lambert (en ese momento asistente de Ray), se introdujeron numerosas correcciones. Aunque los créditos mencionan a Cyril Hume y Richard Maibaum como únicos adaptadores, hay modificaciones de situación y diálogo que fueron creadas

por Ray, Mason, Lambert y Clifford Odets, este último con una secuencia completa. A esos cambios hay que agregar la presión de la Asociación Médica Americana. En el relato original el paciente sufre derivaciones imprevistas de un tratamiento con cortisona; en el film se lo convierte en un drogadicto, que llega a falsificar recetas para conseguir el producto. Ese cambio fue introducido para evitar que el film acusara a los médicos por un tratamiento erróneo.

—*Film Quarterly*, otoño 1958.
—*Focus on Film*, Nº 2, reportaje a James Mason.

1957 — THE BRIDGE ON THE RIVER KWAI (El puente sobre el río Kwai). Dir. David Lean

La novela de Pierre Boulle se publicó en 1952. Su posible adaptación cinematográfica pasó desde entonces sucesivamente por las manos del director Henri-Georges Clouzot, del libretista Carl Foreman, del productor Alexander Korda y del productor Sam Spiegel, hasta que este último procedió a hacer el film, estrenado en 1957 con enorme éxito. A principios de 1958 el film tenía varias candidaturas para los Oscars de Hollywood, incluyendo el de mejor libreto cinematográfico adaptado. Éste fue uno de los premios que obtuvo. Su beneficiario era el mismo Pierre Boulle.

En ese momento comenzaron a circular versiones de que Boulle no era el autor de la adaptación, la que aparecía atribuida conjuntamente a Michael Wilson y Carl Foreman, dos escritores colocados en la Lista Negra. El productor Spiegel negó que ninguno de ambos fuera el autor del libreto, pero Foreman ratificó por lo menos su propio trabajo en él.

Sobre la contribución de Foreman se aportó después una curiosa prueba. Se señaló que dos personajes secundarios del argumento se llaman Weaver y Baker, dos apellidos que Foreman coloca siempre en sus libretos, como homenaje a sus grandes amigos los escritores John Weaver y Herbie Baker, que sirvieron con él en el ejército. Ese dato es cierto en *The Bridge on the River Kwai,* y es cierto también en otros films de Foreman, como *The Key* (La llave, 1958), *The Guns of Navarone* (Los cañones de Navarone, 1961) y *The Victors* (Los vencedores, 1963), según lo prueba una revisión de sus repartos.

Al revés de otros escritores que han disimulado sus tareas clandestinas para el cine, Foreman no demuestra intención de ocultar nada. En 1968 aparece en las páginas de *Sight and Sound*, comentando un libro de Bob Thomas sobre la historia de la empresa Columbia, y allí escribe: "Algunos años más tarde, mientras yo estaba en Ceilán trabajando en *The Bridge on the River Kwai*, había terminado de

cenar cuando..." Esta admisión con aire casual supone un dato muy concreto: su contribución al libreto no habría sido solamente una adaptación que luego Spiegel rechazó, sino un trabajo en el mismo Ceilán donde se hizo el rodaje. La prueba parece a esa altura tan convincente que *The Bridge* se incorpora a la filmografía de Foreman, aunque Boulle se quedó con el Oscar.

—*Films in Review*, abril de 1958 y marzo de 1960.
—*Sight and Sound*, primavera de 1968.
—*The Filmgoer's Companion*, por Leslie Halliwell.

## 1957 — LA VENGANZA. Dir. J. A. Bardem

El título original debió ser *Los segadores*, pero no fue admitido por la censura española, dado que ése es también el nombre de una canción que no es simpática al gobierno.

En superficie, el argumento debía mostrar a una pandilla de segadores de trigo, en las llanuras de Castilla. Ese grupo incluye a un hombre que quiere vengarse de otro, pero que termina por perdonarlo. En un reportaje Bardem declara que, aparte del color local sobre el campo español, le interesaba "expresar la necesidad de la convivencia o sea el tema de la reconciliación nacional, la necesidad de la superación de la guerra civil y poner a marchar ese problema. Como este es un tema desgraciadamente tabú, resulta que yo no podía hacer que ese hombre que en la primera escena venía de la cárcel, viniese por otros motivos que no fueran pasionales. Y allí se estropeaba todo. Para que la película fuese comprensible, diciendo otra cosa de lo que debía decir, tuve que recurrir a una serie de cosas, frases y claves...".

Después que Bardem terminó el film, la censura española le pidió incluyera una aclaración inicial, señalando que la pobreza retratada entre los campesinos españoles correspondía a las condiciones de los años 30 y no a las de 1957. Además de lo cual, el film le quedó muy largo. Sobre un total inicial de 165 minutos debió suprimir 45, que ni siquiera llegaron a la etapa de copia y sonorización. Los 120 minutos fueron a su vez reducidos a 103 para su estreno en Buenos Aires.

—*Tiempo de Cine*, Nº 5, febrero-marzo de 1961.
—*Sight and Sound*, otoño 1957.
—*Heraldo del Cinematografista*, 1959.

1957 — AMERE VICTOIRE/BITTER VICTORY (Amarga victoria). Dir. Nicholas Ray

En su primer trabajo oficial como libretista, Gavin Lambert debió colaborar con Ray y con el francés René Hardy, autor de la novela original. La producción se hacía también en forma mixta, en una combinación entre Columbia y el francés Paul Graetz.

Lambert ha narrado que ciertos cambios a la novela eran necesarios, pero fueron primero aceptados y después rechazados por Graetz, hasta que se descubrió que el productor había concedido a Hardy el derecho de aprobar el libreto definitivo. Escribe: "El resto es una historia de esperanzas frustradas, litigio amenazado, lucha continua. El film 'libre' que un director americano vino a hacer a Europa terminó por ser tan complicado como el film más rígidamente controlado por Hollywood." En el film terminado se advierten, según Lambert, los síntomas de esa escasa colaboración dentro del equipo.

— *Film Quarterly*, otoño 1958.

1957 — PATHS OF GLORY (La patrulla infernal). Dir. Stanley Kubrick

Igual que la novela original de Humphrey Cobb, basada en un incidente de la Primera Guerra Mundial, el film narra una injusticia cometida por el ejército francés, que termina con la ejecución de tres soldados acusados como desertores. El episodio fue conocido como "los fusilados del Marne".

El film quedó prohibido en Francia.

— *Vingt ans de cinéma américain*, por Jean Pierre Coursodon e Ives Boisset.

1957 — LOS JUEVES, MILAGROS. Dir. Luis García Berlanga

En una correspondencia desde España, Francisco Aranda escribe: "El libreto de Berlanga fue aceptado, con algunas alteraciones, por la institución católica Opus Dei, como una defensa del catolicismo ortodoxo contra los abusos en el tráfico de milagros. Pero después que el film quedó terminado, se le obligó a hacer de nuevo una parte y a cambiar algunos diálogos. A continuación de esos retoques, el film fue entregado por sus productores italianos y españoles a compaginadores que no habían estado vinculados con la producción, los que hicieron alteraciones sustanciales. Pero el nombre de Berlanga sigue en el film."

— *Sight and Sound*, otoño 1957.

1957 — A FAREWELL TO ARMS (Adiós a las armas). Dir. Charles Vidor.

Paramount había filmado la primera versión (1933) de la novela de Ernest Hemingway. Después los derechos fueron cedidos por Paramount a Warner. En una tercera etapa, Warner los cedió al productor David O. Selznick, a cambio de los derechos sobre *A Star Is Born*, que filmaría Judy Garland.

Selznick designó como director a John Huston, con quien tenía una antigua amistad, y decidió hacer el rodaje en Italia, en parte porque allí ocurre la acción de la novela, en parte para poder intercalar escenas épicas sobre la Primera Guerra Mundial. Todos los preparativos fueron supervisados por Selznick y por Huston, hasta que comenzaron los desacuerdos entre ambos.

En marzo de 1957, Selznick envió a Huston uno de sus largos mensajes, procedimiento habitual en el productor para manejar a sus subordinados. En ese texto, tras señalar que no le gustaba cómo iba todo, le dice: "No le estoy pidiendo que renuncie; simplemente le estoy informando las circunstancias bajo las cuales creo que usted puede continuar trabajando."

Huston renunció y rompió su amistad con Selznick. Éste designó a Charles Vidor como director. El film tuvo críticas muy desfavorables y fue el último que produjo Selznick.

*Picture*, por Lillian Ross.
*Films in Review*, junio-julio de **1963**.
*Selznick*, por Bob Thomas.

1957 — THE GARMENT JUNGLE (Bestias de la ciudad). Dir. Vincent Sherman

Robert Aldrich fue el primer director de este film. En un reportaje de 1956 declaraba que estaba trabajando de acuerdo a un convenio con Columbia. El tema se refería a los pequeños comerciantes y fabricantes en la industria neoyorquina del vestido; según Aldrich, el film trataría de subrayar la tragedia de esos hombres, atrapados entre las enormes corporaciones y las presiones sindicales, entre la corrupción y el chantaje. En cierto sentido el argumento se vinculaba con el que Budd Schulberg había escrito antes para *On the Waterfront* (Nido de ratas, 1954).

Harry Cohn, ejecutivo superior de Columbia, terminó por disgustarse con la forma en que Aldrich retrataba el mundo de los grandes negocios. Lo despidió y lo cambió por Vincent Sherman, cuando sólo faltaban cuatro días para terminar el rodaje. Según Aldrich, su

culpa se redujo a filmar el libreto que había sido convenido, mientras que Cohn quería cambiar enteramente el enfoque del film.

El nombre de Aldrich no figura en los créditos definitivos, aunque dos tercios del material habrían sido dirigidos por él.

—*Film Culture* Nº 10 (1956) y Nº 22-23 (1961).
—*Sight and Sound,* invierno 1968-69.

1957 — THE YOUNG STRANGER (El joven extraño). Dir. John Frankenheimer

Frankenheimer había dirigido en televisión el tema original, bajo el título *Deal a Blow,* con James MacArthur como protagonista, en un pequeño drama que exploraba la incomprensión entre padre e hijo. Cuando el argumentista Robert Dozier consiguió que RKO produjera el film, llamó al director y al intérprete. Para Frankenheimer éste era su debut cinematográfico.

En términos de producción, todo marchó mal para el nuevo director. Le dieron un presupuesto reducido y sólo 25 días de plazo. Le asignaron un productor (Stuart Millar) que quería ser director, y un fotógrafo (Robert Planck) que por haber trabajado 25 años en Metro se creía autorizado a decidir qué se podía o no se podía hacer en el rodaje. La hostilidad se prolongó a todo el equipo, que parecía disgustado con el director impuesto. Cuando terminó la filmación, RKO se ocupó del montaje.

Frankenheimer juró que no volvería a filmar en Hollywood sino en términos de total autoridad. Volvió a la televisión y se quedó allí tres años.

—*The Cinema of John Frankenheimer,* por Gerald Pratley.
—*The Celluloid Muse,* por Higham y Greenberg.

1957 — JEANNE EAGELS (Lágrimas de triunfo). Dir. George Sidney

El título alude a una famosa actriz teatral y cinematográfica (1890-1929) que se hizo célebre por su actuación protagónica en *Lluvia,* de Somerset Maugham. La biografía cinematográfica, confiada a Kim Novak en el papel principal, desconoce o deforma los hechos reales. A la comparación entre realidad y ficción dedicó el crítico Robert Downing cuatro nutridas páginas, con abundancia de información. Hacia el final, su artículo dice:

"Jeanne Eagels pudo haber arruinado su vida con alcohol, drogas, hombres y ambición, pero era una actriz brillante y no robó su mayor papel. No era la persona vacía y sin espíritu que presenta el

film de Sidney. Es una pena que un vasto sector de público acepte las falsedades del film y que, a raíz de su publicidad sensacionalista y del marco que ahora se construye para Kim Novak, lo convierta en un éxito de boletería. Con la riqueza y el color de la vida de Jeanne Eagels, un *buen* film pudo y debió ser hecho."

Quien estaba construyendo la carrera de Kim Novak en ese momento era Harry Cohn, presidente de la Columbia. Pero el apresurado estrellato no convenía a la actriz, quien descubrió que por su labor en *Jeanne Eagels* la Columbia le abonaba 13.000 dólares, mientras pagaba 200.000 a su galán Jeff Chandler. Se rebeló contra Cohn y terminó por conseguir mejores condiciones.

—*Films in Review*, octubre de 1957.
—*King Cohn*, por Bob Thomas.

1957 — THE BUSTER KEATON STORY (Adiós al pasado). Dir. Sidney Sheldon

El cómico Buster Keaton (1895-1966) estaba atravesando una dura crisis económica cuando accedió (a cambio de una cifra no revelada) a que su nombre fuera utilizado para esta presunta biografía hecha por Paramount. El mismo Keaton aparece en los créditos como asesor técnico, presumiblemente para la recreación de ciertos trucos interpretativos que Donald O'Connor debía repetir.

La vida y la carrera reales de Keaton tienen, sin embargo, poco que ver con los datos presentados en esta ficción. El film confunde épocas de la historia del cine, sugiere que Keaton trabajó en un solo estudio de Hollywood, saltea datos sobre familia y matrimonio. La simplificación y la falsedad se harían evidentes más tarde, cuando los films mudos de Keaton fueron revalorados y difundidos por la crítica internacional y por la tarea de diversas cinematecas. Sobre el film biográfico sólo queda el tibio consuelo de que ayudó a Keaton a enfrentar una de las crisis económicas de su ancianidad.

—*The Monthly Film Bulletin*, julio de 1957.
—*Films in Review*, mayo de 1957.

1958 — THE DEFIANT ONES (Fuga en cadenas). Dir. Stanley Kramer

Los incidentes raciales de Little Rock, Arkansas (setiembre de 1957) dieron a Stanley Kramer la idea de este relato sobre el conflicto y la inevitable colaboración entre blancos y negros. La censura no formuló ninguna objeción, pero cuando el film fue invitado al festival

de Berlín (1958) el Departamento de Estado quedó molesto, porque suponía ventilar en el exterior ciertos problemas sociales internos de Estados Unidos. Sobre el punto, Kramer comentó: "No puedo menos que quedar intrigado por la ironía de que un film sobre racismo sea invitado por los alemanes al festival de Berlín y obtenga la oposición de nuestro Departamento de Estado." Pero se exhibió, obteniendo para Sidney Poitier el premio a mejor interpretación masculina.

Cuando llegaron los premios de la Academia, el Oscar a libreto original recayó en Nathan E. Douglas y Harold Jacob Smith, como autores de *The Defiant Ones.* Pero Douglas estaba en la Lista Negra, bajo su verdadero nombre, Nedrick Young, y por tanto la Academia, de acuerdo a su propia reglamentación, no podía concederle el premio. A su vez, la negativa habría perjudicado indebidamente a Smith, que no estaba en la Lista Negra. El enredado conflicto fue resuelto radicalmente por la Academia, dejando de lado la disposición anterior y declarando que le competía distribuir premios pero no le competía la valoración política. En muchos sectores se entendió que ése era un golpe mayor contra la institución de Listas Negras.

—*The Face on the Cutting Room Floor,* por Murray Schumach.
—*Sight and Sound,* verano de 1960.

1958 — THE YOUNG LIONS (Los dioses vencidos). Dir. Edward Dmytryk

Schumach escribe: "Para conformar al Ejército, el libreto fue alterado a fin de que el tema del antisemitismo entre los oficiales fuera rebajado. Todavía mostraba al soldado judío (Montgomery Clift), tratado incorrectamente por un oficial debido a su religión. Pero también mostraba a ese oficial cuando es castigado severamente por el ejército debido a su conducta. Tres versiones sucesivas del libreto fueron enviadas al Pentágono hasta obtener la promesa de cooperación del Ejército."

—*The Face on the Cutting Room Floor,* por Murray Schumach.

1958 — CAT ON A HOT TIN ROOF (Un gato sobre el tejado caliente). Dir. Richard Brooks

En la pieza de Tennessee Williams se insinúa que la debilidad moral del protagonista Brick, que provoca sus incómodas relaciones con su esposa Maggie, es una tendencia homosexual que él mismo no ha llegado a asumir. En ese sentido se orientan las referencias a su pasada

amistad con otro muchacho llamado Skipper (que no aparece en la obra).

Para la adaptación cinematográfica, toda referencia homosexual fue eliminada.

—*Sight and Sound*, invierno 1958-59.
—*Filmfacts*, 1958.

1958 — COME BACK, AFRICA (Despierta, África). Dir. Lionel Rogosin

Como productor totalmente independiente, Rogosin fue a Sudáfrica con un pequeño grupo de técnicos, empeñados como él en un cine realista y de sentido social. En Sudáfrica correspondía documentar la *apartheid*, el separatismo que sanciona y humilla a la población negra. Con el pretexto de filmar una obra musical, Rogosin y su equipo permanecieron en Johannesburg durante más de un año, improvisaron libreto e intérpretes, rodaron a menudo con cámaras ocultas y en sitios prohibidos por las autoridades. Consiguieron así un semidocumental sobre las condiciones reales de vida en los suburbios de la ciudad, apoyándolo en una trama dramática simple, que examina al personaje central en sus trabajos sucesivos, hasta el descubrimiento final de su mujer violada y asesinada.

A las dificultades de filmación se agregaron después las de explotación. En la imposibilidad de rescatar por vías normales el capital invertido, Rogosin se vio forzado a alquilar en Nueva York una sala, el Bleecker Street Cinema, que al principio fue dedicada a la explotación exclusiva de *Come Back, Africa*, y con el tiempo se convirtió en un cine exclusivo, para material de difícil circulación.

El estreno del film en Buenos Aires se produjo recién en diciembre de 1965.

—*Filmfacts*, 1960.
—*Film Culture* Nº 21, 1960.
—*Sight and Sound*, verano de 1960.

1958 — THE INN OF THE SIXTH HAPPINESS (La posada de la sexta felicidad). Dir. Mark Robson

Este relato de sacrificio se basa en la vida de la misionera Gladys Aylward, empeñada en llegar a China y en ayudar a los humildes.

La verdadera Miss Aylward, que se mudó después a Formosa, fue informada sobre la existencia del film. La revista *Variety* transcribe una frase suya: "Tengo entendido que el film contiene una escena de amor. No he tenido una escena de amor en mi vida."

—*Filmfacts*, 1958.

1958 — THE KEY (La llave). Dir. Carol Reed

Sophia Loren pasa por la vida de muchos oficiales de Marina en esta historia ubicada en la Segunda Guerra Mundial. La serie termina con William Holden, que debe ser un amor estable, hasta que un maltendido los separa.

Se rodaron dos finales distintos: en uno Holden llega a la estación ferroviaria cuando ella ya ha partido; en el otro la reencuentra en el tren. El primer final fue utilizado en el estreno neoyorquino; el otro aparece en versiones exhibidas en otras ciudades, incluyendo Buenos Aires.

— *Filmfacts,* 1958.
— *Heraldo del Cinematografista,* 1960.

1958 — THE NAKED AND THE DEAD (Los desnudos y los muertos). Dir. Raoul Walsh

La novela original de Norman Mailer mostraba la crueldad y también la inutilidad de la guerra. La adaptación cinematográfica fue hecha por los hermanos Denis y Terry Sanders, bajo el auspicio de Charles Laughton, que se proponía dirigirla, y de Paul Gregory, socio de Laughton.

Desde la adaptación al film definitivo ocurrieron muchos cambios, primero porque la empresa RKO dejó de existir (el film fue distribuido por Warner en Estados Unidos y por Rank en Argentina), después porque Walsh tomó la dirección. Aunque los hermanos Sanders no han hecho público el detalle de los cambios y de sus motivos, han expresado sin embargo que la novela todavía está pendiente de adaptación cinematográfica. De la misma opinión es el autor Norman Mailer. Para la crítica, el film fue otro de guerra, carente del espíritu y el sentido que debió tener.

En Argentina el film se exhibió con once minutos menos.

— *Filmfacts,* 1958.
— *Film Quarterly,* otoño 1958 y primavera 1959.

1958 — DER ACHTE WOCHENTAG (El octavo día de la semana). Dir. Aleksander Ford

El productor Artur Brauner y las actrices Sonja Ziemann e Ilse Steppat fueron las contribuciones alemanas a esta coproducción con Polonia, mientras son polacos el director, el equipo y el resto del elenco. El tema describe el drama de una pareja (Ziemann, Cybulski) que no

puede casarse ni obtiene tampoco una vivienda provisoria para encontrarse a solas.

En 1957 el film fue retirado del Festival de Venecia por orden del gobernante polaco Wladyslaw Gomulka, quien habría objetado no sólo la presentación de ciertas condiciones de vida en la Varsovia de postguerra, sino también algunos comentarios contra el totalitarismo, formulados por el autor polaco Marek Hlasko, a quien pertenecen la novela original y el libreto. El film quedó prohibido en Polonia. Sin embargo, el productor alemán desafió esa prohibición y presentó el film en Venecia. Posteriormente, la versión alemana circuló por varios países, incluida la Argentina.

Marek Hlasko quedó en el exilio. En 1961 se casó con Sonja Ziemann y en junio de 1969 se suicidó.

—*Filmfacts,* 1959.
—*Heraldo del Cinematografista,* 1959.
—*Films in Review,* febrero de 1970.

## 1958 — I SOLITI IGNOTI (Los desconocidos de siempre). Dir. Mario Monicelli

Cuando el film se estrenó en Nueva York (noviembre de 1960) los distribuidores suprimieron, entre otros fragmentos, una secuencia completa, que presentaba a Memmo Carotenuto en su fracasado asalto a la casa de empeños. La duración del film fue allí de 91 minutos; en Buenos Aires se lo había exhibido un año antes con 102 minutos.

—*Filmfacts,* 1960.
—*Heraldo del Cinematografista,* 1959.

## 1958 — THE OLD MAN AND THE SEA (El viejo y el mar). Dir John Sturges

La novela de Hemingway había sido publicada en 1953 y comprada para el cine por el productor Leland Hayward. Los planes de adaptarla datan por lo menos de 1955.

En una primera etapa, el director Fred Zinnemann y el fotógrafo Floyd Crosby realizaron una parte del libreto. Diferencias con Hayward les obligaron a dejar sus puestos a John Sturges y James Wong Howe, respectivamente. Es presumible que las discrepancias se refirieran al tratamiento plástico: Zinnemann quería un film directo, casi documental, en blanco y negro, a la manera de Flaherty, mientras Hayward insistía en el color para facilitar su exhibición comercial.

Hayward impuso su criterio, aunque a costa de sí mismo. Desde un presupuesto inicial de dos millones de dólares, el costo creció hasta

los cinco millones, pero el resultado final tropezó con el fracaso de boletería. Es muy difícil dramatizar un asunto cuyos únicos personajes son un pescador (Spencer Tracy) y un pez.

—*Filmfacts*, 1958.
—*Films in Review*, abril 1961.
—*Sight and Sound*, invierno 1958-59.

1959 — LES LIAISONS DANGEREUSES (Las relaciones peligrosas). Dir. Roger Vadim

La novela epistolar de Choderlos de Laclos (1782) fue modernizada en la adaptación de Vadim. Así ubica en Francia actual a un matrimonio (Jeanne Moreau, Gérard Philipe), en el que no sólo ambos cónyuges hacen del adulterio un deporte, sino que se ayudan recíprocamente en sus conquistas. En su molde literario original, el asunto sugería la decadencia moral de la sociedad aristocrática, poco antes de la Revolución Francesa; en su versión cinematográfica, Vadim insinuaba una similar decadencia en la sociedad actual.

La censura procuró impedir el estreno en París, pero no lo consiguió. En los meses siguientes, el film fue atacado (especialmente por la prensa de derecha), prohibido en algunas provincias y combatido por la Sociedad de Hombres de Letras, quienes, en defensa de los fueros del fallecido autor, consiguieron una orden judicial para modificar el título: el film debía ser llamado *Las relaciones peligrosas 1960*. Un paso más importante aun fue el que dio el gobierno cuando prohibió que el film fuera exportado, aparentemente para evitar que en el exterior trascendiera una imagen frívola de Francia. Esa prohibición convocó en París a turistas belgas, italianos, españoles y británicos, pero fue apelada por Vadim y finalmente la exportación quedó autorizada. El estreno se produjo sin mayor escándalo en Nueva York (1961), Londres (1962) y Buenos Aires (1963).

—*Sight and Sound*, invierno 1959-60.
—*Filmfacts*, 1961.

1959 — THE BLUE ANGEL (El ángel azul). Dir. Edward Dmytryk

En 1930, el film original de von Sternberg fue un clásico, respetado como tal a través de los años. Tres décadas después, la segunda versión corre al deliberado sacrificio de ser comparada con la primera. Como Lola-Lola, el nuevo retrato por May Britt aparece disminuido del morbo, el misterio y la fascinación que Marlene había conseguido en la creación original. El asunto fue trasladado a Alemania en 1956 y filmado en CinemaScope y Color De Luxe.

En la primera versión, el desdichado profesor Rath (Emil Jannings), víctima de una mala mujer, moría insano; en la segunda (interpretado por Curt Jurgens) se le pronostica una recuperación y una próxima vuelta a su carrera en la enseñanza.

—*Filmfacts,* 1959.

1959 — PORK CHOP HILL (La gloria se escribe con sangre). Dir. Lewis Milestone

La colina del título original designa a una batalla de la guerra de Corea (1953), que carecía de importancia militar pero importaba en cambio como instrumento en las conversaciones de paz que ocurrían simultáneamente. La reconstrucción del hecho histórico fue hecha minuciosamente, con asesoramiento militar. El film era no sólo interpretado sino también producido por Gregory Peck.

Según declaró después el director Milestone, la compaginación final quedó en manos de Peck, por lo que él se retiró del problema. El director señala que en la versión definitiva no aparece el lado chino del conflicto y el espectador puede preguntarse contra quién están luchando los americanos. Esas secuencias con los chinos fueron rodadas y aparecían al principio del relato, pero según Milestone fueron eliminadas por Peck, a instancias de su esposa: "Sabes, querido, no ocurre nada hasta que tú no apareces en la pantalla. ¿Por qué no eliminas esa parte?"

—*Film Quarterly,* otoño 1959.
—*The Celluloid Muse,* por Higham y Greenberg.

1959 — LONELYHEARTS (Corazones sin destino). Dir. Vincent J. Donehue

En la novela de Nathanael West (*Miss Lonelyhearts*) el protagonista atiende un consultorio sentimental desde un periódico, se compadece de las numerosas desgracias de sus corresponsables, visita a una mujer casada que le ha escrito, tiene con ella una aventura y termina asesinado por el marido engañado. En la adaptación cinematográfica que produjo Dore Schary, el marido no llega a disparar ese tiro, y el protagonista (Montgomery Clift) rehace su vida en otra actividad, separándose del editor cínico que lo había empujado a esa intriga.

Otras modificaciones de la novela fueron señaladas por la crítica. Todas ellas conducen a desvirtuar la amargura del original, sustituyéndolo por un artificial optimismo.

—*Filmfacts,* 1959.
—*Film Quarterly,* primavera 1959.

1959 — SHADOWS (Sombras). Dir. John Cassavetes

Cassavetes, Bernie Lay y un grupo de amigos congregados en un laboratorio teatral creado por ellos mismos en Nueva York (el Manhattan's Actor Workshop) idearon realizar un film sobre la base de la improvisación, siguiendo una corriente de experimentación teatral. Reunieron dinero con un llamado radial y después obtuvieron fondos, en pequeñas cantidades, de otra gente del medio, como Joshua Logan, José Quintero, William Wyler, Robert Rossen, Sol Siegel, Hedda Hopper.

La idea de *Shadows* es explorar los conflictos psicológicos y raciales centrados en tres hermanos negros, llamados Hugh, Lelia y Ben. El primero es cantante, e innegablemente negro; Ben tiene la piel más clara y vacila largamente sobre su propia integración con grupos negros o mixtos. El drama de Lelia se manifiesta cuando aparece seducida por un hombre blanco, y éste después la rechaza al advertir que ella pertenece a otra raza. En los tres casos los intérpretes se llaman como sus personajes (Hugh Hurd, Lelia Goldoni, Ben Carruthers); a su alrededor, son reales los ambientes con que se mueven, con prescindencia de toda preparación en escenografía. Los diálos fueron improvisados sobre situaciones, al punto de que no existió libreto; éste fue escrito después del film, solamente para conformar a los registros legales.

Hay dos versiones de *Shadows*. La primera fue rodada en 16 mm., durante diez semanas, y exhibida en el Paris Theater de Nueva York, para un público mayormente conectado con el equipo mismo. La segunda fue hecha por Cassavetes en diez días, reemplazando tres cuartas partes del material original. Este proceso dio lugar a una controversia. Según Jonas Mekas, patriarca y vocero del cine independiente neoyorquino, la primera versión es la única legítima: la segunda le parece una operación bastarda, que Cassavetes accedió a realizar por la presión de distribuidores comerciales, para facilitar su exhibición. Con esa severidad discrepa el propio realizador: no cree que la segunda versión sea "comercial", en el sentido habitual de la palabra, y en cambio opina que la primera era confusa y frustrada. La segunda versión fue exhibida con gran apoyo de la crítica en Venecia y en Londres; después fue comprada para su distribución por British Lion. Cuando se estrenó tardíamente en Nueva York (marzo de 1961) agregó otro rasgo original a su historia: fue el primer film norteamericano exhibido en territorio nacional por cuenta de una empresa extranjera.

El método de la improvisación dio lugar a opiniones encontradas. A su favor debe aducirse que *Shadows* fue piedra fundamental para otros films independientes de la década inmediata, aunque en rigor no haya sido el primero que improvisó diálogos y situaciones. En su contra debe señalarse que las virtudes de *Shadows* nacieron no sólo del

material espontáneo sino de su repetición y selección, partiendo de un metraje bruto cuya proyección habría llevado de diez a doce horas, y reduciéndolo a los 87 minutos de la versión estrenada en Nueva York Como método cinematográfico, parece tan original como impráctico e irrepetible.

—*Film Culture* Nº 21, verano 1960.
—*Sight and Sound,* verano y otoño 1959.
—*Film Quarterly*, primavera 1961.
—*Filmfacts,* 1961.

1959 — THE NAKED MAJA (La maja desnuda). Dir. Henry Koster

El pintor español Francisco de Goya y Lucientes (1746-1828) aparece juvenil, idealizado e interpretado por Anthony Franciosa en este relato ficticio de sus amores con la duquesa de Alba (Ava Gardner).

La coproducción entre Titanus (italiana) y Metro debió rodarse en España, pero la familia Alba consiguió ante Franco que eso se impidiera, por lo que la filmación se hizo en Italia. El semanario *Time* opinó que el film es la más inepta biografía cinematográfica que se haya hecho después de *Cleopatra* de Cecil B. de Mille (1934). El libretista Norman Corwin envió un cable a Titanus pidiendo que su nombre fuera eliminado de los créditos, ya que la versión definitiva se aparta esencialmente de lo que él había escrito. Esa solicitud fue tardía: el nombre de Corwin figura junto a los de Giorgio Prosperi, Oscar Sauland y Talbot Jennings como autores de argumento y libreto.

—*Filmfacts,* 1959.

1959 — PORGY AND BESS . Dir. Otto Preminger

Rouben Mamoulian era el director indicado para supervisar el film, no sólo por 25 años de experiencia cinematográfica sino por su vinculación con el material: puso en escena la pieza teatral *Porgy* (en 1927) y por dos veces la posterior obra musical de George Gershwin (1935, 1938). El antecedente llevó a que Mamoulian fuera contratado por el productor Samuel Goldwyn.

La filmación estuvo marcada por el continuo contratiempo. La Asociación Nacional para el Progreso de la Gente de Color (NAACP) objetó el film como denigrante para la raza negra. Un incendio destruyó los primeros escenarios construidos en los estudios. Las relaciones entre Mamoulian y Goldwyn no fueron cordiales, con lo que el primero fue despedido (julio 27, 1958) y Otto Preminger tomó su lugar.

Era la segunda vez (después de *Laura*, 1944) que Preminger terminaba por dirigir lo que Mamoulian había comenzado.

—*Filmfacts*, 1959.
—*Mamoulian*, por Tom Milne.

1959 — BLUE DENIM (Los adolescentes). Dir. Philip Dunne

En la pieza teatral de Herlihy y Noble, estos dos adolescentes se enamoran, ella queda embarazada, llega al aborto y recién en esta etapa los padres de ambos se dan cuenta de la situación que están viviendo los hijos.

En la versión cinematográfica, los padres se enteran antes, impiden el aborto y preparan el matrimonio de los jóvenes. Esto fue impugnado por la crítica americana como una adulteración del tema, pero el productor Charles Brackett contestó que, por el contrario, el nuevo final es el más triste que él haya decidido en su carrera, porque "fuerza a dos jóvenes a asumir la responsabilidad del matrimonio y de la paternidad cuando son todavía adolescentes".

—*Filmfacts*, 1959.

1959 — BEN HUR. Dir. William Wyler

Cuando Metro preparó su segunda versión de la novela de Lew Wallace, el libreto de la primera (1927) era claramente inadecuado. El segundo aparece firmado solamente por Karl Tunberg, pero hay constancia de que escritores tan notorios como Maxwell Anderson, S. N. Behrman, Chrstopher Fry y Gore Vidal colaboraron en la la adaptación. De esos nombres, la omisión de Fry fue la más lamentada por el director Wyler: "Es inconcebible que un hombre que ha contribuido a casi toda escena deba ser excluido".

El personaje de Flavia (Marina Berti) desapareció casi enteramente en la compaginación final.

—*Filmfacts*, 1959.

1959 — AL CAPONE. Dir. Richard Wilson

El nombre del pistolero Al Capone (fallecido en 1947) había sido excluido de toda mención previa en el cine policial americano. Sobre esta biografía que lleva su nombre, el libretista Malvin Wald escribió después una carta a *Sight and Sound*:

"El primer proyecto de *Al Capone* fue vetado por los censores de Hollywood. El libreto tuvo que ser reescrito, con el argumento contado desde el punto de vista de un honesto funcionario policial que presenciaba el crecimiento de la organización de Capone, pero no conseguía combatirla debido a la corrupción política y a la apatía pública".

—*Sight and Sound,* verano 1968.

## 1960—LA DOLCE VITA. Dir. Federico Fellini

Fellini ha contado las relaciones que debió mantener con la industria. Trató con quince productores distintos antes de encontrar uno que le permitiera hacer *La Strada* (1954). Cuando la terminó, tuvo muchísimas ofertas para seguir explotando el personaje de Gelsomina: hasta Walt Disney quería hacer un dibujo animado con ella. Pero Fellini no estaba dispuesto a hacer *Gelsomina en bicicleta.* Hizo *Il Bidone* (1955) y *Le notti di Cabiria* (1956). Después de ese último film, que le reportó su segundo Oscar de la Academia por mejor film extranjero, todavía tuvo enormes dificultades para conseguir un productor que le permitiera filmar *La dolce vita.* Y cuando lo obtuvo, debió hacer el film por un salario establecido: Fellini no recibió porcentaje alguno de las ganancias enormes que *La dolce vita* produjo en todo el mundo. Es cierto en cambio que muchos otros productores vinieron a pedirle que les hiciera alguna segunda parte, pero Fellini se negó. Soñaba con tener su empresa propia. Escribió: "Si tuviera que dar una definición de la política de mi compañía, diría que se trata de una empresa que nunca obligará a sus directores a cambiar el final de sus films. Los productores siempre quieren cambiar los finales".

Fellini no obtuvo dinero de *La dolce vita,* pero en cambio adquirió una reputación internacional. En Italia, su fama incluyó una buena porción de mala fama. Parte de los voceros católicos objetaron el film y pidieron su prohibición; *L'Osservatore Romano* (diario del Vaticano) le dedicó nueve artículos adversos; *Acción Católica* lo llamó blasfemo, pornográfico, bestial y antiitaliano; el Centro Católico del Cine lo declaró "prohibido para todo público". Por otro lado, voceros jesuítas de Milán y de Génova salieron a la defensa del film, lo que quizás explica que aquellos ataques no hayan conseguido aplastarlo. Paralelamente, los representantes de la izquierda protagonizaron su propia crisis. A partir de *I vitelloni* (Los inútiles, 1953), críticos comunistas y socialistas pensaron que Fellni había traicionado al neorrealismo y se había volcado a líneas místicas que creían inconducentes. Pero cuando apareció *La dolce vita,* la izquierda dio un nuevo viraje

y celebró a Fellini por su visión satírica de una sociedad aristocrática y burguesa en la que mostraba tanta corrupción e hipocresía.

—*Sight and Sound*, primavera 1960 y verano 1960.
—*Films and Filming*, enero 1961.
—*Film Quarterly*, primavera 1962.
—*Filmfacts*, 1961.

1960 — JOVANKA / FIVE BRANDED WOMEN (Cinco mujeres marcadas). Dir. Martin Ritt

El nombre del libretista Paul Jarrico fue eliminado de los créditos de esta coproducción ítalo-americana-yugoslava, presumiblemente porque figuraba en la Lista Negra comunista de los años previos. Eso ya le había ocurrido en *Las Vegas Story* (1952) y en *Stazione Termini* (1953).

—*The Face on the Cutting Room Floor*, por Murray Schumach.

1960 — BELLS ARE RINGING (Esta rubia vale un millón). Dir. Vincente Minnelli

Un número musical de esta comedia (titulado *It's a Simple Little System*) aparece cantado por Eddie Foy y un coro en el que hay blancos y negros. Esta mezcla molestó a las autoridades de Sud África, partidarias de una rigurosa separación racial. El film fue prohibido. Para levantar la prohibición, la Metro eliminó el número musical. Los sudafricanos que tuvieron en su poder el disco con la banda musical probablemente no se explicaron nunca la llamativa omisión.

—*The Face on the Cutting Room Floor*, por Murray Schumach.

1960 — LE PETIT SOLDAT (El soldado). Dir. Jean-Luc Godard

El protagonista elegido por Godard es un desertor del ejército francés; el asunto está vinculado con la guerra argelina, durante una crisis de 1958, aunque la guerra misma no forma parte de la acción. Rodado durante abril y mayo de 1960 en Ginebra (Suiza), el film fue prohibido por el gobierno francés. Quedó rehabilitado cuando terminó la crisis política con Argelia y se lo estrenó en París recién en enero de 1963, con algunos cortes. A partir de allí se autorizó su exportación a otros países. En Buenos Aires fue estrenado en julio de 1968.

—*Film Quarterly*, primavera 1967.
—*Godard*, por Richard Roud.

1960 — SPARTACUS (Espartaco). Dir. Stanley Kubrick

El Código de Producción y la Legión de la Decencia obligaron a rebajar dos situaciones del film original: la cantidad de crucificados en las escenas finales y la constancia de que el general Crassus (Laurence Olivier) es un homosexual que adquiere a un esclavo para usos muy íntimos.

A cambio de esos límites, *Spartacus* reconoció públicamente que su libreto había sido escrito por Dalton Trumbo, quien estaba en la Lista Negra desde 1947. Con diferencia de semanas, *Exodus* de Preminger hizo un reconocimiento idéntico, también a favor de Trumbo. Ambos casos rompieron un sistema de silencio y disimulo que había llevado más de una década.

— *The Face on the Cutting Room Floor,* por Murray Schumach.
— *Filmfacts,* 1960.

1960 — OMBRE BIANCHE / THE SAVAGE INNOCENTS (Salvajes inocentes). Dir. Nicholas Ray

Una combinación de intereses franceses, italianos y británicos colaboró en la producción de este relato sobre la vida esquimal, con Anthony Quinn como única estrella conocida (Peter O'Toole figura en un papel secundario, pero carecía de fama en 1960). Sobre una duración original de 110 minutos, la versión exhibida en Estados Unidos, y distribuida por Paramount, tenía solamente 89.

Nicholas Ray lamentó esos cortes y también el montaje de la versión internacional. Según su testimonio, se sacrificó el diálogo fluido, las bromas fueron más simples y groseras de lo que debían, se aumentó el énfasis en la violencia y la sangre, se permitió una partitura musical demasiado italiana (por Angelo Francesco Lavagnino) y sobre todo quedó confusa la relación humana que Ray había querido establecer entre el esquimal protagonista y el policía canadiense que lo persigue y que luego le debe la vida.

— *Filmfacts,* 1961.
— *Sight and Sound,* otoño 1961.

1960 — THE SUBTERRANEANS (Furia de juventud). Dir. Ranald MacDougall

El productor Arthur Freed, especializado en musicales para la Metro, había contratado a Denis y Terry Sanders como directores y productores asociados. El film traslada una novela de Jack Kerouac

sobre la vida bohemia en los círculos *beatniks* de San Francisco. Después de algunas semanas de trabajo, ambos fueron despedidos.

"Si hubiéramos sabido que Mr. Freed quería una historia sobre niños amables, no nos hubiéramos tomado el trabajo", comentó Terry Sanders después. Parte de la deformación que habría introducido el productor fue la contratación de Leslie Caron para la protagonista femenina, que en el libro de Kerouac es una negra. La crítica norteamericana fue muy severa con el film, justamente por la transformación del material original. El cronista de *Time* escribió: "Es básicamente una nueva versión de *La Bohéme* con un final feliz y con bop en lugar de Puccini. Y aunque no es auténticamente *beat*, tiene algo en común con los *beats*: aburrimiento".

— *Filmfacts*, 1960.

1960 — SONG WITHOUT END (Una llama mágica). Dir. Charles Vidor

Esta biografía de Franz Liszt se filmó en varios lugares de Europa. Su director Charles Vidor falleció en Austria el 4 de junio de 1959, cuando faltaba hacer aún el 85 por ciento del trabajo. El puesto fue tomado por George Cukor.

El nombre de Cukor no figura en los créditos oficiales, aparentemente a pedido propio.

— *Filmfacts*, 1960.

1960 — THE ALAMO. (El Álamo) Dir. John Wayne

En la batalla de El Álamo (marzo de 1836) se sacrificaron 185 voluntarios de la defensa de Texas, contra un ejército mexicano cien veces superior. Para contar esta hazaña histórica, John Wayne fue intérprete, productor y (por única vez en su carrera) director. El libreto se diversifica en tantas anécdotas individuales que la duración llegó a 192 minutos.

En seguida del estreno se resolvió cortar media hora. En Buenos Aires fue estrenado con 162 minutos y dividido en dos partes con un intervalo.

— *Filmfacts*, 1960.
— *Heraldo del Cinematografista*, 1961.

1960 — THE WORLD OF SUZIE WONG (El mundo de Suzie Wong). Dir. Richard Quine

France Nuyen había protagonizado en Broadway la obra teatral de origen, que escribió Paul Osborn, por lo que fue elegida para la adaptación cinematográfica que produjo Ray Stark y que comenzó a rodarse en Hong Kong.

Cuando habían transcurrido algunas semanas de rodaje, Stark anunció dos cambios mayores. El papel principal fue abandonado por France Nuyen, invocándose motivos de salud, y tomado por Nancy Kwan. El director Jean Negulesco tuvo algunas diferencias con Stark y fue sustituido por Richard Quine.

— *Filmfacts,* 1960.

1960 — ROCCO E I SUOI FRATELLI (Rocco y sus hermanos). Dir. Luchino Visconti

La duración original era de 180 minutos. Entre otros momentos de crueldad, contenía la violación de Annie Girardot por Renato Salvatori y después su asesinato por el mismo, mediante catorce puñaladas. El público del Festival de Venecia llegó a gritar "¡Basta!" durante la proyección.

Ambas escenas fueron podadas para la exhibición en el exterior. El film fue exhibido en Londres con seis minutos menos, en Nueva York con cinco, en Buenos Aires con siete.

— *Visconti,* por Geoffrey Nowell-Smith.
— *Filmfacts,* 1961.
— *Heraldo del Cinematografista,* 1961.
— *The Monthly Film Bulletin,* noviembre de 1961.

1960 — A LAS CINCO DE LA TARDE. Dir. J. A. Bardem

Preguntado por los cortes de la censura, Bardem contesta:

"Las escenas eróticas han sido parcialmente suprimidas. Son las de la cama. En España no está permitido mostrar parejas en un mismo lecho, así muestren la libreta de casamiento. Yo he conseguido en un diálogo con la censura que dejen dos o tres tomas para no dañar la estructura del film. La copia que ustedes han visto en Mar del Plata es completa, sin cortes de censura".

— *Tiempo de Cine,* Nº 5, febrero-marzo de 1961.

1961 — BREAKFAST AT TIFFANY'S (Muñequita de lujo). Dir. Blake Edwards

El productor Martin Jurow compró los derechos del relato de Truman Capote y ofreció la dirección a su amigo John Frankenheimer. Éste trabajó junto a George Axelrod durante tres meses en la adaptación. Entretanto, Paramount había aceptado financiar la producción, pero quería a Audrey Hepburn como estrella. Ésta, a su vez, se opuso a trabajar con Frankenheimer, que en ese momento era un desconocido para ella.

El personaje central, llamado Holly, es una chica que acepta dinero de hombres, por servicios variados. Esa promiscuidad no convenía a la imagen pública de la actriz. El director Blake Edwards declaró después: "En el film no decimos exactamente cuál es la moralidad de Holly. En cierto sentido puede ser considerada un servicio de compañía para hombres. Los diálogos arriesgados fueron suprimidos y ella ya no discute sus relaciones con hombres diversos".

Esos retoques no habían sido pedidos por la censura, sino que se adelantaron a ella. Consultado sobre los cambios, Capote opinó después: "El libreto me parece excelente, pero más como una creación propia que como una adaptación de mi libro".

— *The Cinema of John Frankenheimer*, por Gerald Pratley.
— *Filmfacts*, 1961.
— *The Face on the Cutting Room Floor*, por Murray Schumach.

1961 — SPLENDOR IN THE GRASS (Esplendor en la hierba). Dir. Elia Kazan

En su versión inicial, el film incluía un breve desnudo de Natalie Wood: de espaldas, mientras corre del baño a su domitorio, huyendo histéricamente de una reiterada discusión con su madre. Las autoridades del Código de Producción pidieron que la escena fuera cortada. El director Kazan defendió su inclusión: no era una escena sensacionalista y la creía necesaria para describir al personaje en ese preciso momento de irritación. El Código era sin embargo muy claro en lo relativo a desnudez total de un personaje. La escena fue eliminada.

— *The Face on the Cutting Room Floor*, por Murray Schumach.

1961 — ONE-EYED JACKS (El rostro impenetrable). Dir. Marlon Brando

Durante por lo menos tres años Brando elaboró este film, el único en que figuraría como director. Primero compró una novela cuyo personaje era similar a Billy the Kid; cuando Paul Newman interpretó al propio Billy (en *The Left-Handed Gun,* 1958) Brando debió modificar sustancialmente los planes. A cierta altura el director Stanley Kubrick integró las conversaciones preliminares, pero se apartó del proyecto cuando comprobó que el libreto seguía creciendo sin orden, sujeto al capricho de su productor y estrella. Finalmente Brando asumió la dirección, con la declarada esperanza de cuidar su propia interpretación y de evitar que los mejores momentos se quedaran en el cuarto de montaje.

Un film programado para un rodaje de doce semanas y un presupuesto de dos millones terminó por llevar más de un año y cerca de seis millones, con gran desesperación de la Paramount, comprometida a financiar y distribuir un producto cuyo rescate en boletería era ya imposible. Parte del costo se explica por los numerosos incidentes agregados al tema, complicando un melodrama de venganza en el Oeste. La abundancia de incidentes se explica a su vez por el empeño de Brando en lucir su personaje favorito: un héroe derrotado, castigado, sangrante y sin embargo ansioso por seguir viviendo y alcanzar su desquite. Esa combinación de masoquismo y vanidad informa el estilo del film, donde hay más primeros planos de Brando que en todo el resto de su carrera.

Los numerosos cortes al material filmado fueron hechos por la Paramount y el mismo Brando antes del estreno, procurando reducir una anécdota larguísima y complicada a las dos horas y 20 minutos de su proyección.

— ***The Dream and the Dreamers,*** **por Hollis Alpert.**
— ***Filmfacts,*** **1961.**
— ***Film Quarterly,*** **verano 1961.**

1961 — A MAJORITY OF ONE (Mañana viviré). Dr. Mervyn Le Roy

La obra teatral de Leonard Spigelgass presenta a una mujer notoriamente judía, que debe viajar a Japón y termina por protagonizar un romance con un comerciante japonés. En su versión original, la protagonista fue interpretada por Gertrude Berg. La actriz quiso también el papel para la adaptación cinematográfica. Pero Warner Brothers

pensó que Mrs. Berg era demasiado judía y la cambió por Rosalind Russell.

—*The Face on the Cutting Room Floor,* por Murray Schumach.

## 1961 — SANCTUARY (Santuario). Dir. Tony Richardson

El difícil material de la novela de William Faulkner (ya filmada antes como *The Story of Temple Drake,* 1933) incluye una violación, el adulterio, un prostíbulo, un crimen. En el caso se agregaban otros problemas de adaptación, ya que se utilizan también para el film otras dos obras de Faulkner: la novela *Requiem for a Nun* y la obra teatral homónima. Ambas prolongan la acción de *Sanctuary* y crean para el cine la necesidad de sintetizar situaciones y personajes. En el teatro neoyorquino, *Requiem for a Nun* había sido dirigida por Tony Richardson (1959), lo que probablemente decidió su elección para el film que produjo 20th Century Fox. Cuando terminó su tarea en Hollywood, Richardson concedió un reportaje grabado. Dijo:

"Llegué a dirigir *Sanctuary* por haber dirigido en Broadway. Había estado planeando durante cierto tiempo hacer un film para Darryl F. Zanuck. Fui a Hollywood por varias razones. Una era la dificultad de producción en Inglaterra. Otra era que me gustaban ciertas cosas del libreto y la evocación de cierto período. Pensé en el momento que al ir a Hollywood sería más libre y podría trabajar en una forma más interesante de la que resultó. En parte fui allí porque, francamente, uno queda tentado en todas las direcciones... por lo menos yo lo soy.

"Estoy asombrado de haber ido porque ahora sé que nunca más querré hacer un film en Hollywood. Es imposible hacer nada interesante o bueno bajo las condiciones impuestas por los estudios americanos principales. Es un plan creativo totalmente imposible: incluso después que el film está terminado, prosigue la mutilación, y el film se convierte en el producto de mucha gente distinta.

"Cuando uno entra a Hollywood se le promete todo, y uno piensa que derrotará a esta gente en su propio juego y que podrá manejarla. Pero no se puede, porque no se trata de una rivalidad grande y dramática. No se trata de grandes oposiciones en blanco y negro, para que uno se niegue a transigir, sino de todos los pequeños detalles en los que se va limando la calidad del film hasta dejar la nada. Todo resbala, y todos los que trabajan en el film quedan en esa atmósfera. La producción comienza como un espejismo que gradualmente retrocede mientras la realidad se impone".

Richardson no especifica en su texto cuáles fueron las muchas concesiones que debió hacer. A pesar de sus declaraciones, en 1965 volvió

a Hollywood para dirigir *The Loved One* (Los seres queridos) sobre novela de Evelyn Waugh.

—*Filmfacts*, 1961.
—*Films and Filming*, junio de 1961.

## 1961 — VIRIDIANA. Dir. Luis Buñuel

Buñuel se había ido de España en 1938, al triunfar Franco en la guerra civil. En el exilio, fue junto a Picasso y Casals un emblema de la resistencia callada de los intelectuales republicanos. En 1960 aceptó sorprendentemente una invitación de las firmas Uninci y Films 59 para filmar en España. Llevó desde México un argumento escrito en colaboración con Julio Alejandro, también refugiado político. Después contaría:

"Llegué a Madrid al comenzar noviembre. Recomencé a trabajar el argumento allí. Añadí no pocas cosas. Mi guión fue sometido a la censura, que pidió varias modificaciones. Paradójicamente, me ayudó en muchos aspectos. Por ejemplo: en el desenlace, mi heroína iba a tocar la puerta de la recámara de su primo y lo encontraba en la cama con la criada. La criada se iba y Viridiana tomaba su lugar en la habitación. La censura encontró escandaloso que un hombre tuviera, fuera del matrimonio, relaciones con dos mujeres sucesivas. Entonces imaginé sustituir este desenlace por una partida de tute con tres jugadores: el hombre, la sirvienta y Viridiana. Y ahora casi estoy avergonzado de mi primer final; era demasiado grosero, demasiado directo".

Otras habilidades de Buñuel sirvieron para burlar la inspección de los censores: no es probable por ejemplo que el libreto aclare que la orgía de los mendigos será en las imágenes una parodia de la Última Cena de Leonardo da Vinci. Terminado de apuro, el film fue presentado en el Festival de Cannes con un folleto que subrayaba la médula española de toda la obra de Buñuel. Al terminar el Festival, *Viridiana* obtuvo el primer premio (compartido) y la distinción fue recibida por José Muñoz Fontán, director general de la cinematografía española. Dos días después, el *Osservatore Romano* enjuiciaba severamente al film, por su impudor y sus representaciones blasfemas. En España, eso condujo a silenciar toda noticia sobre el film, sobre su premio y sobre la declaración del Vaticano. No sólo se prohibió la exhibición, sino que Muñoz Fontán fue echado de su puesto por el Consejo de Ministros, el que también dispuso investigar todo lo ocurrido en el rodaje, en la censura y en el Festival.

Sobre ese escándalo, Buñuel habría de declarar: "¿Qué se me reprocha? En ese film me he quedado siempre corto en todo lo que podía decir. Mi protagonista se encuentra más virgen en el desenlace

que al principio". El crítico uruguayo M. Martínez Carril ha acotado que Buñuel no defiende otros elementos de su film: el *Aleluya* de Haendel como acompañamiento a la orgía de los mendigos, el remedo de la Última Cena de Jesús con sus discípulos, la prostituta que se sube las faldas para hacer una fotografía, la violación incumplida de la protagonista por su tío anciano.

Aunque el film quedó prohibido en España, incluyendo su exportación, el productor mexicano Gustavo Alatriste hizo valer sus derechos de copropietario, y así *Viridiana* se exhibió profusamente en muchos países.

—*Nuevo Film* (Montevideo, Nº 3, 1968), nota de M. Martínez Carril.
—*Filmfacts*, 1962.

1961 — BOCCACCIO 70. Directores Fellini, Visconti, de Sica.

En su versión original italiana, el film consistía de cuatro episodios, cada uno a cargo de un director. El cuarto se titula *Renzo e Luciana*, fue dirigido por Mario Monicelli e interpretado por Marisa Solinas y Germano Giglioli. Pero no fue exhibido fuera de Italia, por decisión de los productores. La duración original de 210 minutos se redujo así a 165.

La primera constancia internacional del corte ocurrió en el Festival de Cannes (mayo de 1962) inaugurado por la exhibición del film, aunque fuera de concurso. A esa altura Monicelli ya había reclamado ante los productores. En la práctica, esa reclamación fue inútil: el film se difundió en el extranjero con sólo tres episodios.

—*Films and Filming*, julio de 1962.
—*The Monthly Film Bulletin*, mayo de 1963.

1961 — L'ECLISSE (El eclipse). Dir. Michelangelo Antonioni

Antonioni creó un final original y melancólico para su tema. Después que los personajes desaparecen de la imagen, el film prosigue durante siete minutos, en 58 tomas que transcriben los sitios vacíos, los transeúntes, los vehículos, que fueron testigos de la anécdota. Ese final está pensado como una metáfora de la soledad.

La secuencia desconcertó al público. En una función matutina del festival de Cannes (1962) el público silbó; en la función nocturna ya el productor había hecho suprimir dos minutos de la secuencia. Cortes parecidos fueron hechos allí por distribuidores en todo el mundo, llegando en algunos casos a la supresión total de esos siete minutos.

—*Sight and Sound*, verano 1962.
—*Michelangelo Antonioni*, por Ian Cameron.

1961 — THE EXPLOSIVE GENERATION (t. l. "La generación explosiva"). Dir. Buzz Kulik

El tema de esta producción independiente se ubica en un colegio americano para adolescentes. Algunos alumnos piden a su profesor que les dé clases sobre temas sexuales, a lo que él accede. Pero antes de que las clases siquiera comiencen, el profesor ha sido suspendido y los alumnos hacen una huelga de silencio para apoyarlo.

La Legión de la Decencia dio al film una clasificación "C" (Condenado), lo que de hecho lo inhabilitaba para la exhibición. Adujo que el tema "desafiaba toda autoridad constituida". Posteriormente la calificación fue rebajada a "B" (objetable en parte) y el film fue estrenado por Artistas Unidos. Sin embargo, no llegó a ser exhibido en Buenos Aires.

— *Filmfacts,* 1962.
— *Film Quarterly,* primavera 1962.

1961 — ANGEL BABY (El diablo en la carne). Dir. Paul Wendkos

El productor Frank Woods contrató primero a Denis Sanders como director, pero Sanders se apartó del plan. Después fue contratado Hubert Cornfield, quien no estaba satisfecho con la elección de Debra Paget para el papel principal: una muchacha que llega a convertirse en predicadora evangelista y a practicar milagros. El mismo Cornfield consiguió una actriz para el papel, haciendo debutar en cine a Salomé Jens. También llenó otros papeles del elenco y preparó parte del rodaje. A esa altura fue sustituido por Paul Wendkos, quien hizo el film y después declaró que no estaba muy satisfecho del resultado. La cercanía de *Elmer Gantry,* sobre un tema similar, resultó desfavorable al lanzamiento de *Angel Baby.*

— *Film Quarterly,* primavera 1962.

1961 — VANINA VANINI. Dir. Roberto Rossellini

En su reseña sobre el Festival de Venecia (1961), Francis Koval escribe:

Agosto 27 — "El gran desastre del Festival ocurrió esta noche. Un público elegantemente vestido llenó el Palazzo, sólo para desconcertarse ante la ineptitud de *Vanina Vanini* de Rossellini, que no tiene mérito alguno para entrar en competencia en el Festival de Venecia. Basado en una novela de Stendhal, narra una historia de pasión y patriotismo del siglo XIX, al nivel de un melodrama barato. La actua-

ción de Sandra Milo como la princesa del título y de Laurent Terzieff como su amante y rebelde fugitivo, está en el mismo bajo nivel.

"Rossellini no concurrió. Había protestado contra la exhibición del film, aduciendo que el productor hizo cambios no autorizados. Los cambios no pudieron significar mayor diferencia, en ningún sentido".

—*Films in Review*, **octubre de 1961.**

1961 — LOS INUNDADOS. Dir. Fernando Birri

El periodista Horacio Verbitzky ha recontado los diversos incidentes demostrativos de que las autoridades argentinas no tenían mucho aprecio por un film que obtuvo elogios de la crítica y de festivales internacionales:

*1)* En octubre de 1961 el Instituto debía calificarlo en categoría A o B, para que adquiriera o no los derechos de exportación y de exhibición obligatoria. Tras cinco convocatorias frustradas, en la sexta se obtiene la categoría A, por el margen mínimo reglamentario, con el voto en contra de exhibidores de la Capital.

*2)* En abril de 1962 el jurado oficial del INC vota recompensas en efectivo para quince films nacionales. En ese concurso, *Los inundados* no obtiene premio alguno. El fallo concede, en el último lugar, $ 1.100.000 a *La burrerita de Ypacarai* (dir. Armando Bo, con Isabel Sarli).

*3)* También en abril, el festival de Cannes cursa telegrama: "insisto vivamente interés común designar oficialmente *Los inundados*". El Instituto envía *Setenta veces siete* (dir. Torre Nilsson).

*4)* En mayo, el festival de Locarno cursa otra invitación similar, que el Instituto no contesta.

*5)* En agosto y setiembre, el film es enviado a Karlovy-Vary y Venecia; en el segundo caso obtiene uno de los premios a Opera Prima, la distinción más alta que un festival extranjero haya concedido hasta ese momento a un film argentino.

—*Tiempo de Cine*, Nº 13, 1963.
—*Heraldo del Cinematografista*, 1962.

1961 — THE PRIVATE LIVES OF ADAM AND EVE (t. l. "Las vidas privadas de Adán y Eva"). Directores Albert Zugsmith y Mickey Rooney

La anécdota de esta farsa presenta a los pasajeros de un ómnibus encaminado a Reno. Deben refugiarse en una iglesia ante un violento temporal, allí se leen la Biblia en alta voz, y luego sueñan sus problemas personales en una parodia de los términos bíblicos, con personificación de Dios, Diablo, Adán y Eva. En 1960 el film había sido terminado y de inmediato clasificado "C" (condenado) por la Legión de la Decencia. Ésta adujo que el asunto era "blasfemo y sacrílego en su presentación de la vida sexual humana como invención del demonio y no como creación de Dios. Esta inconcebible ofensa a la religión es completada por el tratamiento, en el cual el realizador recurre a la indecencia y a la pornografía". Era la primera vez en cinco años que la Legión de la Decencia formulaba un pronunciamiento tan radical contra un film norteamericano producido por alguna de las compañías mayores de Hollywood; la distribución estuvo a cargo de Universal-International.

A raíz de ese pronunciamiento, los productores reunieron nuevamente las 150 copias distribuidas. Procedieron a diversas modificaciones y cortes, hasta que en su forma final el argumento queda presentado como una pesadilla.

— *Filmfacts*, 1961.

1961 — TEEN KANYA (t. l. "Tres hijas"). Dir. Satyajit Ray

Ray dirigió y escribió este film, basado en relatos de Rabindranath Tagore, para conmemorar el centenario del nacimiento del escritor, con quien había estado vinculado. El original se componía de tres relatos independientes, con una duración total de 171 minutos.

Para su distribución en Estados Unidos y Gran Bretaña, un film de ese metraje presentaba claras dificultades comerciales, vista la escasa fama del cine hindú. Por ello Ray suprimió uno de los episodios, titulado *Monihara*, llevando la duración a 114 minutos. El film se exhibió así en Londres y en Nueva York como *Two Daughters* (Dos hijas). No fue estrenado en Buenos Aires.

— *The Monthly Film Bulletin*, junio de 1963.
— *Filmfacts*, 1963.

1961 — BY LOVE POSSESSED (Poseídos por el amor). Dir. John Sturges

El libreto, sobre novela de James Gould Cozzens, fue escrito originalmente por Charles Schnee. Durante la producción, tres otros escritores (Isobel Lennart, Bill Roberts y Ketti Frings) fueron llamados para hacer diversos arreglos. Cuando Schnee vio el producto final, amenazó con poner pleito si no se eliminaba su nombre de los créditos.

En los datos técnicos oficiales, el libreto aparece atribuido a John Dennis, un escritor inexistente. El seudónimo fue utilizado por los productores para subsanar la situación.

— ***Filmfacts*, 1961.**

1961 — WEST SIDE STORY. Directores Robert Wise y Jerome Robbins

En la comedia musical de origen, la canción *Gee, Officer Krupke* explica humorísticamente por qué los muchachos de barrios neoyorquinos humildes están en conflicto entre sí mismos, con la policía, con los psiquiatras y con los asistentes sociales. Parte de la letra habla despectivamente de padres, madres y abuelos.

Para la versión cinematográfica, el refrán de la canción fue cambiado, utilizando términos menos ofensivos. La modificación fue hecha por el mismo letrista, Stephen Sondheim, evitando un conflicto con el Código de Producción.

— ***The Face on the Cutting Room Floor*, por Murray Schumach.**

1961 — LES MAUVAIS COUPS (Golpes de la vida). Dir. François Leterrier

En la versión original, la protagonista (Simone Signoret) termina por suicidarse, al advertir que su marido prefiere a otra mujer más joven (Alexandra Stewart). En la versión exhibida en Estados Unidos, la escena final del suicidio fue eliminada. Según informaciones neoyorquinas, se produjeron asimismo cortes que llevaron el metraje de 110 a 96 minutos.

En la versión estrenada en Buenos Aires, distribuida por 20th Century Fox, el suicidio aparece efectivamente al final, y la duración fue similar (95 minutos). El estreno se produjo sin embargo con marcado atraso (setiembre de 1966).

— *Filmfacts*, 1963.
— *Heraldo del Cinematografista*, 1966.

1962 — SWEET BIRD OF YOUTH (Dulce pájaro de juventud). Dir. Richard Brooks

Brooks adaptó la pieza teatral de Tennessee Williams introduciendo dos cambios en el asunto. Eliminó toda referencia a una enfermedad venérea contraída por la dama joven (Shirley Knight), de quien se afirma en cambio que tuvo un aborto anterior. Y en la escena final, cuando el protagonista (Paul Newman) debía aparecer castrado por una pandilla de muchachos, ese dato está suavizado: ahora sufre una paliza pero queda libre para unirse con su novia de juventud.

— *The Face on the Cutting Room Floor,* por Murray Schumach.
— *Filmfacts,* 1962.

1962 — LOLITA. Dir. Stanley Kubrick

La novela de Vladimir Nabokov propone la situación de un hombre maduro cuando cae seducido por una niña de doce años. Al adaptar la novela al cine, esta situación fue rebajada, para disminuir asombros. La protagonista aparece interpretada por Sue Lyon, una debutante nacida en 1946, que tenía quince años durante el rodaje y que ciertamente aparentaba dos más. Otros cambios fueron hechos en el libreto, para eludir objeciones de la Legión de la Decencia.

— *The Face on the Cutting Room Floor,* por Murray Schumach.
— *Filmfacts,* 1962.

1962 — FREUD (Pasiones secretas). Dir. John Huston

Según cuenta el historiador Herman G. Weinberg, Huston comenzó por pedir a Jean-Paul Sartre un libreto sobre Freud. Tras ocho meses de investigación, Sartre entregó un texto de 450 páginas. El director le pidió que lo cortara, pero Sartre entregó una versión revisada, que tenía 870 páginas. Devuelto otra vez por el director, el libreto fue corregido por Sartre a una tercera versión que tenía mil páginas, y que según el propio autor obligaría a un film de 7 u 8 horas. El film fue hecho sin Sartre.

Otro incidente ocurrió después. Un diálogo presentaba una frase antisemítica por un paciente obviamente desequilibrado. Fue suprimida a pedido de organizaciones judías.

— *Film Culture,* Nº 28, 1963.
— *The Face on the Cutting Room Floor,* por Murray Schumach.

1962 — MUTINY ON THE BOUNTY (Motín a bordo). Dir. Lewis Milestone

Para esta segunda versión de un famoso éxito cinematográfico (1935) el productor Aaron Rosenberg contrató como estrella a Marlon Brando, aparentemente en términos tan amplios que Brando tenía derecho a supervisar y retocar el libreto. Cuando el equipo de filmación comenzó a trabajar en Tahití, las indicaciones, retoques y caprichos de Brando fueron tan abundantes y contradictorios que el director Carol Reed terminó por alejarse del proyecto. Se habían perdido meses de trabajo y millones de dólares en gastos, pero sólo se obtuvieron siete minutos de film.

La dirección fue entonces asumida por Lewis Milestone, quien debió tolerar la misma situación, al extremo de que en muchos casos dejó hacer a Brando lo que quisiera. Años después, Milestone opinó que Brando había hecho una gran interpretación en la versión teatral de *Un tranvía llamado Deseo*, "pero nunca fue un actor antes ni lo fue después".

Aunque el libreto aparece firmado sólo por Charles Lederer, fue escrito también por Eric Ambler, William L. Driscoll, Borden Chase, John Gay y Ben Hecht. El presupuesto inicial de ocho millones y medio se estiró hasta un costo real de 18 millones, de los cuales sólo diez fueron rescatados por la explotación comercial.

— *Filmfacts*, 1962.
— *The Celluloid Muse*, por Higham y Greenberg.
— *Sight and Sound*, invierno 1963-64.

1962 — THE CHAPMAN REPORT (La vida íntima de cuatro mujeres). Dir. George Cukor

La novela de Irving Wallace describe una investigación sobre la vida sexual de las mujeres. En la adaptación, se presentan cuatro casos sucesivos y separados, que protagonizan Shelley Winters, Claire Bloom, Glynis Johns y Jane Fonda. Según Cukor, el libro había tenido tanto éxito que el film debió ser una operación segura. Aunque la adaptación rebajaba las expectativas de sumo erotismo que podía hacerse parte del público, él quedó satisfecho con la primera versión, exhibida en una función repentina en San Francisco.

A pesar de ser distribuido por Warner, el film aparecía producido por Darryl F. Zanuck, ejecutivo de 20th Century Fox, y por su hijo Richard Zanuck. En aquel momento Zanuck (padre) estaba ocupadísimo en Europa con la supervisión de *The Longest Day* (El día más largo del siglo) y Cukor pudo terminar su film sin problemas. Después

de una función en San Francisco, debió enviar sin embargo la copia a Europa, para la final aprobación antes del estreno. Entonces Zanuck comenzó a cortar *The Chapman Report*, suprimiendo partes que Cukor consideraba esenciales. Aunque a cierta altura Zanuck accedió a probar públicamente las dos versiones, completa e incompleta, terminó por invocar una cláusula del contrato e impuso su criterio. Atrás de Zanuck apareció la censura, que exigió a su vez otros cortes. Según Cukor, el film quedó realmente arruinado.

De todas las supresiones, la que más molestó a Cukor fue la relativa al personaje de Claire Bloom, una ninfomaníaca que lucha por reprimir su instinto. Para el director era muy importante la elección de la actriz, porque procuraba un contraste ("una mujer noble haciendo cosas innobles") y porque su apariencia refinada daría mayor convicción a una conducta vulgar. En una secuencia, Claire Bloom entraba a la habitación donde varios músicos juegan a las cartas, era provocada por ellos, termina siendo víctima de una violación colectiva y, sobre todo, termina por encontrar su placer en esa humillación. El director asegura que la secuencia salió muy bien, gracias a la labor de la actriz, pero el público no se enteró de ello: forma parte de lo que Zanuck eliminó.

El film fue estrenado en Nueva York con 132 minutos de duración, la que apareció reducida a 125 en Buenos Aires y 116 en Londres.

—*Film Culture*, Nº 34, 1964.
—*The Celluloid Muse*, por Higham y Greenberg.
—*Filmfacts*, 1962.
—*The Monthly Film Bulletin*, diciembre de 1962.
—*Heraldo del Cinematografista*, 1963.

## 1962 — THE FOUR HORSEMEN OF THE APOCALYPSE (Los cuatro jinetes del Apocalipsis). Dir. Vincente Minnelli

La novela de Vicente Blasco Ibáñez ocurre durante la Primera Guerra Mundial, y así fue adaptada inicialmente al cine en 1921 (dir. Rex Ingram, con Rodolfo Valentino). Sobre la segunda versión, Minnelli declara:

"Quise ambientarla en la Primera Guerra Mundial, no en la segunda, pero el estudio no quiso. Después insistieron en doblar la voz de Ángela Lansbury para el papel de Ingrid Thulin, porque adujeron que la voz de Thulin no podía ser bien comprendida. ¡Ridículo! Y el pésimo libreto debía ser ajustado a medida que filmábamos; no me gustó para nada".

—*The Celluloid Muse*, por Higham y Greenberg.

1962 — EVA. Dir. Joseph Losey

Losey ha registrado algunas objeciones contra sus productores, los hermanos Robert y Raymond Hakim, con quienes tuvo algunas discrepancias durante el rodaje. Cuando el film fue terminado, duraba 155 minutos y el propio Losey se encargó de reducirlo a 135.

A partir de allí, los productores cortaron más, y aparentemente en forma arbitraria, porque las duraciones han sido diversas en varios países. El film fue exhibido con 115 minutos en Estados Unidos, con 111 en Gran Bretaña, con 105 en la Argentina, con 100 en Francia. Hay una versión más extensa, que tiene 118 minutos, con diálogos en inglés y subtítulos en finlandés; esa copia ha sido utilizada en Londres por el National Film Theatre para exhibiciones no-comerciales, con aprobación de Losey.

—*Losey on Losey*, por Tom Milne.
—*Heraldo del Cinematografista*, 1963.

1962 — THE OUTSIDER (El último héroe). Dir. Delbert Mann

Tony Curtis interpretó aquí a Ira Hamilton Hayes, un indio norteamericano que fue héroe durante la Segunda Guerra Mundial (integró el grupo que levantó la bandera en Iwo Jima) y que después llegó a decaer en el fracaso y el alcoholismo, hasta su muerte a los 32 años.

El film original cuenta toda esa historia, con mucha minucia, hasta una duración total de 108 minutos. Para la exportación, el film fue podado: se exhibió con 93 minutos en Londres y con 95 en Buenos Aires. Los cortes eliminan el final trágico e insinúan que el protagonista habrá de regenerarse al asistir a una ceremonia de conmemoración de Iwo Jima.

—*Filmfacts*, 1962.
—*The Monthly Film Bulletin*, marzo de 1962.
—*Heraldo del Cinematografista*, 1962.

1962 — LONG DAY'S JOURNEY INTO NIGHT (Viaje de un largo día hacia la noche). Dir. Sidney Lumet

La producción fue totalmente independiente de Hollywood. El productor Ely Landau aportó el capital (sólo medio millón), el director Lumet se comprometió a transcribir la pieza de O'Neill sin cambios y los cuatro intérpretes (Katharine Hepburn, Ralph Richardson, Jason Robards, Dean Stockwell) trabajaron por salarios mínimos, más un porcentaje de las presuntas utilidades.

Aunque la crítica fue elogiosa y aunque el elenco obtuvo un premio mayor en el festival de Cannes (1962) la vida comercial del film fue escasa. En Nueva York se lo estrenó con 174 minutos de duración. Dos años después 20th Century Fox lo presentó en Londres con 136 minutos. Ninguna empresa norteamericana tomó sin embargo su distribución para América Latina. Finalmente la firma argentina Locegu lo estrenó en Buenos Aires, pero en junio de 1968 y con 140 minutos. El resultado de filmar una obra mayor de O'Neill es que la empresa productora terminó por perder dinero.

—*Filmfacts*, 1962.
—*The Monthly Film Bulletin*, agosto de 1964.
—*Heraldo del Cine*, 1968.
—*Kiss Kiss Bang Bang*, por Pauline Kael.

1962 — TWENTY PLUS TWO o IT STARTED IN TOKYO (Comenzó en Tokio). Dir. Joseph M. Newman

Esta historia policial realizada en Hollywood se estrenó en Nueva York con su duración original de 102 minutos. Cuando se la exhibió en Londres, los distribuidores locales le hicieron cortes, reduciendo el metraje a 74 minutos. En los 28 minutos omitidos desaparecieron por completo dos personajes interpretados por Agnes Moorehead y William Demarest. El título original fue asimismo cambiado a *It Started in Tokyo*.

El film fue estrenado en Buenos Aires con 88 minutos.

—*Filmfacts*, 1962.
—*The Monthly Film Bulletin*, diciembre de 1962.
—*Heraldo del Cinematografista*, 1962.
—*Tiempo de Cine*, Nº 13.

1962 — BIRDMAN OF ALCATRAZ (La celda olvidada). Dir. John Frankenheimer

Frankenheimer tuvo durante mucho tiempo la intención de filmar la vida de Robert Stroud, el presidiario que pasó 43 años en reclusión solitaria, se entretuvo con los pájaros y llegó a ser experto en ellos. Después que apareció la novela biográfica de Thomas Gaddis, Frankenheimer pensó adaptarla para televisión, pero la Administración de Prisiones insistió ante CBS (Columbia Broadcasting System) y consiguió impedir el plan. Eso terminaría por alegrar a Frankenheimer: tiempo después reflexionó en que habría sido imposible manejar pájaros ante las cámaras de TV.

En cine tuvo otras dificultades. Los derechos habían sido adquiridos por Burt Lancaster y éste comenzó por oponerse a que Frankenheimer dirigiera el libreto preparado. Su grupo productor contrató al inglés Charles Crichton, pero a las tres semanas no estuvo conforme con su trabajo y lo despidió, volviendo a contratar a Frankenheimer. Éste tenía numerosas objeciones al libreto, comenzando por la demora (una hora y 10 minutos) en la aparición del primer pájaro en escena. Le insistieron sin embargo en que se ajustara al libreto previsto. Lo hizo, y el film duraba, en su primer montaje, más de cuatro horas. Esto llevó al director a insistir en que era necesario abreviar el relato, no con cortes sino con una reescritura de algunas partes, especialmente la inicial.

Finalmente le aprobaron ese criterio. Como Lancaster tenía otros compromisos de trabajo con Stanley Kramer, llevó varios meses hacer las escenas sustitutivas, lo que postergó el estreno desde 1961 a 1962.

—*The Celluloid Muse,* por Higham y Greenberg.
—*The Cinema of John Frankenheimer,* por Gerald Pratley.

1962 — ROGOPAG. Dirs. Rossellini, Godard, Pasolini, Gregoretti

Pasolini contribuyó a este film ómnibus con un episodio de 40 minutos, denominado *La ricotta,* que presenta un episodio grotesco de hambre e indigestión durante el rodaje de un film bíblico. El episodio fue considerado sacrílego, porque introduce una parodia de la muerte de Jesús, y ocasionó la prohibición de *Rogopag* en Italia. Después Pasolini hizo algunos cortes menores y obtuvo la autorización. En esa segunda instancia se le cambió el título, que pasó a ser *Laviamoci il cervello* (Lavémonos el cerebro).

—*Pasolini,* por Oswald Stack.

1962 — TWO WEEKS IN ANOTHER TOWN (Dos semanas en otra ciudad). Dir. Vincente Minnelli

Minnelli ha declarado que la Metro introdujo grandes cortes al film terminado, cuando él estaba fuera de la ciudad y el productor John Houseman estaba en Europa. Cuando Minnelli se enteró ya era demasiado tarde, porque se había arruinado el negativo. Los cortes perjudicaron en especial al personaje de Cyd Charisse y quitaron motivaciones a otros: "es penoso hablar de esa ruina de film, incluso ahora".

—*The Celluloid Muse,* por Higham y Greenberg.

## 1963 — IL GATTOPARDO. Dir. Luchino Visconti

Por su director, por su novelista original (Giuseppe Tomasi di Lampedusa) y por su tema (el *risorgimento* garibaldino) el film debía tener un claro sello italiano. Pero la reconstrucción de época y las dimensiones del relato obligaban a una costosa superproducción. Esto condujo a un acuerdo entre la productora Titanus y la distribuidora americana 20th Century Fox; también condujo a la inclusión en el elenco de un importante actor americano (Burt Lancaster) y de un francés (Alain Delon), para ampliar las posibilidades comerciales. Éstas fueron reforzadas por el premio obtenido en el Festival de Cannes (1963).

20th Century Fox no sólo tenía los derechos de exhibición fuera de Italia, sino también la posibilidad de acomodar el film a esos otros mercados. Así procedió a preparar una copia especial para exportación, contra la que se adujeron después tres cargos principales:

*a*) Cortes por un total de cuarenta minutos, afectando a doce distintas secuencias; con ese metraje reducido (de 205 a 161 minutos) el film fue estrenado en Londres, Nueva York, Buenos Aires y muchas otras ciudades;

*b*) Doblaje inadecuado de algunas voces, retoques consiguientes en los diálogos y, sobre todo, errónea difusión del film en una versión hablada en inglés, lo que podía ser explicable para Estados Unidos y Gran Bretaña pero era absurdo para América Latina;

*c*) Pérdida de fidelidad y definición en la copia. Aunque fue rodado en Eastman Color y Technirama, el film apareció transportado por 20th Century Fox a Color De Luxe y a CinemaScope, aparentemente en obediencia a patentes que afectaban a toda la producción de la empresa.

Visconti hizo pública su protesta a esos cambios, en textos que publicaron los periódicos *Sunday Times* y *London Times* (octubre y diciembre de 1963). Un resumen de la situación fue luego preparado por la periodista Brenda Davies para la revista *Sight and Sound.* De acuerdo con los contratos vigentes, la 20th Century Fox (y el propio Burt Lancaster) hicieron uso de sus derechos legales en los cambios efectuados.

— *Visconti*, por Geoffrey Nowell-Smith.
— *Sight and Sound*, primavera de 1964.

## 1963 — THE BALCONY. Dir. Joseph Strick

En la pieza original de Jean Genet, una de las escenas finales

muestra a un líder rebelde que se castra a sí mismo. En la adaptación cinematográfica, la escena fue sustituida por otra en la que ese personaje y otro (que representa a un jefe de policía) son despojados de sus ropas por las mujeres del prostíbulo y enfrentados en una lucha.

El film no se estrenó en Buenos Aires.

—*Filmfacts*, 1963.

1963 — CHUSHINGURA — Dir. Hiroshi Inagaki

Este film épico japonés se basa en un tema clásico, ambientado en los años 1701-1703, que relata la minuciosa historia de una venganza, de acuerdo con los códigos del honor. Fue realizado por la empresa Toho como una superproducción ambiciosa: reconstrucción de época, color, elenco.

La duración original era de 190 minutos. En Nueva York se estrenó una versión abreviada a 108 minutos. Posteriormente, los derechos fueron adquiridos por Edward Landberg (de Berkeley, California), quien restableció el metraje original, utilizó otro de los títulos con que el tema era conocido (*The 47 Ronin*) y procedió al reestreno, dividiendo la exhibición en dos mitades con un intervalo. Al mismo tiempo ofrecía a los espectadores la devolución del dinero si alguien deseaba retirarse después de la primera parte (120 minutos).

—*Japanese Films*, 1963.
—*Filmfacts*, 1963.
—*Films and Filming*, diciembre de 1965.

1963 — NINE HOURS TO RAMA (Nueve horas a la eternidad). Dir. Mark Robson

El asesinato de Mahatma Gandhi por un fanático hindú (enero de 1948) es el centro de este drama histórico. Aunque fue rodado en la India, con apoyo del gobierno, el film terminó por ser prohibido allí, aparentemente para evitar agitaciones políticas.

—*Filmfacts*, 1963.

1963 — LA CIGARRA NO ES UN BICHO. Dir. Daniel Tinayre

Tras el éxito comercial en la Argentina, desde mayo de 1963, el film fue vendido a varios países. En Nueva York apareció tardíamente estrenado en 1968, a cargo de la firma Joseph Brenner Associates, con el título *The Games Men Play*. Los distribuidores hicieron dos arre-

glos en esa presentación. Dieron el film en una versión hablada en inglés y en otra hablada en francés con subtítulos en inglés, para dar la impresión de que se trataba de una producción francesa, según fuera informado por *Variety*. En segundo lugar, el metraje original fue reducido (de 107 a 92 minutos) pero a su vez se le agregaron desnudos que no correspondían al material de origen.

—*Filmfacts*, 1968.

1963 — MNE DVADTSAT LET (Tengo 20 años). Dir. Marlen Khutsiev (o Hutsiyev o Jutsiev)

Después de una visita de cincuenta días a la Unión Soviética, el crítico norteamericano Steven P. Hill escribió un largo análisis de su producción cinematográfica moderna. Ese texto describe dos films de Khutsiev, titulados *Tengo 20 años* y *Lluvia de julio*: "Ambos se parecen estrechamente a Antonioni, al narrar episodios dispersos, no significativos, en las vidas de los confusos integrantes de la generación de 1960: la primera generación soviética que puede darse el lujo de la duda, de las contradicciones, de formular preguntas que no puede contestar."

El mismo artículo señala que Kruschev atacó *Tengo 20 años* en la época en que formuló críticas públicas a Evtushenko, a los pintores abstractos y a otros artistas (diciembre de 1962 a abril de 1963). El film fue retenido, su director invirtió un año y medio en hacer cambios y finalmente el estreno se produjo en enero de 1965, poco después de la caída de Kruschev; irónicamente, la escena que éste más había atacado quedó finalmente en la copia.

En Montevideo, el crítico uruguayo Gastón Blanco, que vio el film en su primera y en su segunda versión, señala que las modificaciones y mutilaciones llegan a desfigurar el propósito central, atenuando la señalada frustración de la juventud soviética. Detalla numerosos cambios y cortes, los que atribuye a la supervisión del veterano director soviético Sergei Gerasimov. En Londres, el crítico inglés David Robinson termina su reseña del Festival de Moscú (1965) narrando que los periodistas extranjeros allí presentes fracasaron en su intento de ver el film en función privada. Un funcionario de Sovexportfilm les contestó que "los huéspedes pueden ver la sala de dibujo, pero no es cortés mostrarles el dormitorio".

*Tengo 20 años* se estrenó en Montevideo (agosto de 1967) pero no en Buenos Aires. Una revisión de la copia, en esa segunda versión existente en Montevideo, sugiere que efectivamente se han retocado algunas escenas e injertado otras. No sólo hay inconexiones en la ilación sino que algunos diálogos expresan conceptos patrióticos que parecen artificiales en su contexto.

—*Film Quarterly*, verano 1967.
—*Nuevo Film* (Montevideo), Nº 2, 1968.
—*Sight and Sound*, otoño 1965.
—*Eastern Europe*, por Nina Hibbin.

1963 — I MOSTRI (Los monstruos). Dir. Dino Risi

Veinte episodios distintos componían este muestrario sobre personajes modernos, interpretados por Vittorio Gassman y Ugo Tognazzi. Para su estreno en Nueva York (1968) cinco de esos episodios fueron eliminados, llevando la duración de 120 a 87 minutos. El título fue cambiado, apropiadamente, a *15 from Rome*.

—*Filmfacts*, 1968.

1963 — CLEOPATRA. Dir. Joseph L. Mankiewicz

Durante los cinco años (1958-63) de preparación y trabajo, el film batió los records de dificultades y accidentes. Algunos de esos conflictos:

1) Interferencias entre el productor Walter Wanger y los diversos ejecutivos de 20th Century Fox, alarmados por demoras y aumentos de costos.
2) Clima frío en Londres, que impidió buena parte del rodaje y terminó por interrumpirlo, haciendo casi inútiles las tareas realizadas durante 1960-61.
3) Sustitución de colaboradores principales. En las primeras etapas, se contó con Peter Finch (como César), Stephen Boyd (como Marco Antonio), el libretista Lawrence Durrell y el director Rouben Mamoulian. Ninguno de ellos figuraría en la versión definitiva, aunque se asegura que diez minutos rodados por Mamoulian en Londres fueron mantenidos luego en el film. La insistencia de Elizabeth Taylor en que Sydney Guilaroff viajara desde Hollywood para hacerse cargo de sus peinados terminó por provocar un conflicto gremial en Londres.
4) Enfermedades de Elizabeth Taylor, incluyendo pulmonía (marzo de 1961), flebitis (que le causaba enormes molestias en una pierna), dolores de cabeza y problemas dentales.
5) A mediados de 1961 se encarriló finalmente el rodaje en Italia, con Rex Harrison y Richard Burton como actores principales, Joseph L. Mankiewicz como director y libretista. Pronto surgió el romance entre Burton y Liz Taylor, que significaba adulterio para

ambos y que fue vastamente publicitado en el mundo entero. La persecución de ambas estrellas por los fotógrafos romanos (los *papparazzi*), las entrevistas periodísticas, las negativas y correcciones a cada información sobre ese asunto privado, terminaron por interferir con el clima de trabajo, aunque al mismo tiempo representaron una enorme publicidad anticipada. El *Osservatore della Domenica,* semanario del Vaticano, publicó una violenta requisitoria moral contra Elizabeth Taylor, haciéndose eco de buena parte del pensamiento católico al respecto.

6) Antes de terminar el rodaje, Spyros Skouras fue depuesto de su cargo como presidente de 20th Century Fox y sustituido por Darryl F. Zanuck, quien se hizo cargo del film y mantuvo varias fricciones con su director Mankiewicz.

Cuando fue estrenado en Nueva York (junio de 1963) el film tenía un costo real estimado en 40 millones de dólares, contra un presupuesto inicial de cinco millones. Duraba 243 minutos y fue reducido pocos días después a 226, metraje con el que se lo distribuyó mundialmente, exhibiéndolo en dos partes separadas por un intervalo

—*Filmfacts,* 1963.
—*My Life with Cleopatra,* por Walter Wanger.

1963 — THE PARTY'S OVER. Dir. Guy Hamilton

En esta aventura semi-policial, ubicada entre los "beatniks" de Londres, hay escenas de necrofilia y la presunta violación de un cadáver por un estudiante de medicina que luego se suicida. Ese material condujo a cortes hechos por la censura inglesa (o por los productores a solicitud de la censura).

Esa versión modificada no fue aprobada por el director Hamilton ni por el productor Anthony Perry, quienes eliminaron sus nombres de los créditos iniciales cuando el film llegó a estrenarse en Londres con dos años de demora. A pesar de esa situación, el film se estrenó en Nueva York en 1967.

—*The Monthly Film Bulletin,* junio de 1965.
—*Filmfacts,* 1967.

1963 — LA DONNA SCIMMIA (La mujer mono). Dir. Marco Ferreri

El tema de esta farsa italiana presenta a Annie Girardot como caso especial de mujer a la que crece vello en la cara, y a Ugo Tognazzi como un vividor que la explota mediante exhibiciones públicas. Los personajes se casan y ella queda embarazada.

En la versión original italiana, la madre y el niño mueren, el marido quiere conservar ambos cuerpos, los embalsama y decide exhibirlos en una barraca de feria. En otra versión distribuida en el exterior, la anécdota termina en forma distinta: el parto embellece a la mujer, el vello desaparece, el hijo nace normal, el padre se ve obligado a trabajar para mantener a la familia. La índole de estos cambios argumentales obliga a suponer que la producción fue rodada con dos finales distintos.

— *Unitalia,* 1963, volumen II.
— *Filmfacts,* 1964.
— *Heraldo del Cine,* 1966.

1963 — LA RABBIA. Dirs. Pier Paolo Pasolini y Giovanni Guareschi

La parte correspondiente a Pasolini es puramente un film de montaje, que recopila tomas documentales sin agregar ninguna imagen propia. Ese material comprende la guerra de Argel, el reinado del papa Juan XXIII, el retorno de prisioneros italianos desde Rusia, la muerte de Marilyn Monroe. En las palabras de Pasolini, el conjunto sería "una denuncia marxista de la sociedad de la época y de lo que en ella ocurre". El comentario verbal estaba hecho en verso.

Como el conjunto duraba sólo 50 minutos, el productor (Gastone Ferrante) decidió agregar otro medio metraje. Lo encargó al escritor Giovanni Guareschi, previamente famoso por la serie *Don Camilo* Se produjeron algunas protestas cuando el material de Guareschi fue tachado de racista y reaccionario. La empresa americana Warner, que había comprado los derechos, resolvió archivar el film, por lo menos para la exhibición fuera de Italia.

— *Pasolini,* por Oswald Stack.

1964 — THE FOOL KILLER. Dir. Servando González

Producido en forma independiente por Ely Landau y Jack Dreyfus (Jr.), el film había sido terminado en 1964, exhibido a la prensa a principios de 1965 y comentado por algunos críticos. Su difusión comercial dependía de un trato entre Landau y la distribuidora Allied Artists, pero sólo se hicieron pocas programaciones en algunos estados, después de lo cual el film fue retirado de circulación.

El trato con Allied Artists venció en 1966. Después Landau procuró otro canal de distribución, vía American International, cambiando el título por el de *A Violent Journey.* Tampoco se concretó esa otra fórmula. En una tercera instancia, el co-productor Dreyfus compró

los derechos totales, hizo cincuenta cambios de montaje y lanzó el film en 1969.

— *Filmfacts*, 1969.

1964 — THE TRAIN (El tren). Dir. John Frankenheimer

Arthur Penn había comenzado el rodaje de este asunto, filmado en Francia sobre un episodio histórico: el intento alemán de sacar de París, antes de que llegue el ejército aliado (1944), un tren cargado de obras de arte. El trabajo de Penn no satisfacía a Burt Lancaster, y éste consiguió que su amigo John Frankenheimer, con quien había trabajado reiteradamente, se hiciera cargo del film.

Frankenheimer se declaró disconforme con el libreto ("el maldito tren no salía de la estación hasta la página 140"), detuvo la producción y encomendó un nuevo libreto a los escritores Ned Young y Howard Infell, que trabajaron en él junto al director. Ninguno de ambos figura sin embargo en los créditos definitivos.

Cuando el trabajo estuvo terminado, Frankenheimer y Lancaster se mostraron a su vez insatisfechos con la obra propia, principalmente por la necesidad de doblar al inglés a personajes e intérpretes franceses. De hecho, el film habría requerido una versión francesa pura (sin Lancaster, ni Frankenheimer, ni Penn) para ser auténtico.

— *The Cinema of John Frankenheimer*, por Gerald Pratley.

1964 — GOODBYE, CHARLIE (Un amor del otro mundo). Dir. Vincente Minnelli

Un galán afecto a la mujer ajena termina asesinado por un marido celoso, pero vuelve reencarnado en una mujer (Debbie Reynolds). Esta comedia de Axelrod fue la primera en veinte años que Minnelli hizo fuera de los estudios Metro.

Después el director se quejó del montaje hecho por 20th Century Fox. Entre otros cortes, destacó la eliminación de una escena muy relevante al tema, que presentaba a Tony Curtis pronunciando un monólogo sobre los muchos registros, documentos e impresiones digitales con que es necesario vivir en sociedad.

— *The Celluloid Muse*, por Higham y Greenberg.

1964 — A PATY JEZDEC JE STRACH (Y el quinto jinete es el miedo). Dir. Zbynek Brynych

La anécdota de este drama checo relata los esfuerzos de un médico, durante la ocupación nazi en Praga, para conseguir la morfina que necesita un paciente. Eso lo obliga a visitar un prostíbulo.

En su versión original, el film fue exhibido en los festivales de Mar del Plata (marzo de 1965) y de cine checo en Nueva York (1967), pero su circulación comercial fue restringida (no se estrenó en la Argentina). El productor y distribuidor italiano Carlo Ponti garantizó la presentación internacional si se agregaban desnudos. Así el director Brynych fue a Roma con un equipo checo, filmó algunas tomas de desnudos para las escenas del prostíbulo, y con esos agregados se produjo el estreno en Nueva York (1968).

— *Filmfacts*, 1968.
— *Heraldo del Cinematografista*, 1965.

1964 — THE UNCLE. Dir. Desmond Davis

El director Desmond Davis y el productor Leonard Davis (que no son parientes) discreparon sobre el montaje definitivo del film. El conflicto impidió que esta producción inglesa se estrenara en Londres, aunque curiosamente pudo ser exportada a Estados Unidos. La versión allí exhibida es la del productor, y de ella reniega el director.

— *Filmfacts*, 1966.

1964 — LA FLEUR DE L'AGE o THE ADOLESCENTS. Varios directores

El National Film Board, instituto oficial canadiense, fue el productor de este film rodado en cuatro países, sobre problemas de la adolescencia. En Estados Unidos fue estrenado con tres episodios: uno italiano (director Gian Vittorio Baldi), uno canadiense (director Michel Brault) y uno francés (director Jean Rouch).

Esta presentación eliminó el episodio japonés, que había dirigido Hiroshi Teshigahari, disminuyendo la duración de 110 a 80 minutos.

— *Filmfacts*, 1967.

1964 — 491. Dir. Vilgot Sjoman

El material del film, tomado de un libro de Lars Gorling, es deliberadamente explosivo. Seis delincuentes juveniles, un asistente social, diversos inspectores y una prostituta son personajes principales en una serie de episodios que describen la violencia, la homosexualidad, el proxenetismo, y que culminan con un forzado acto sexual entre la prostituta y un perro alsaciano.

Los consiguientes problemas de censura comenzaron en Suecia, donde después de un pequeño escándalo terminaron por autorizarse el estreno y la exportación. En Londres no fue estrenado. En Estados Unidos recibió dos dictámenes judiciales desfavorables antes de ser autorizado por un tercer fallo, que permitió su estreno en 1967. En Buenos Aires llegó a ser estrenado (1966), pero con cortes por un total de quince minutos.

La vinculación de Sjoman con la actriz Lena Nyman (la prostituta) daría lugar después a *Soy curiosa,* un film llamado a ocasionar otro escándalo mayor.

— ***Filmfacts,*** 1967.
— ***Heraldo del Cine,*** 1966.
— ***Sweden,*** por Peter Cowie.

1964 — THE THIRD SECRET. Dir. Charles Crichton

Patricia Neal integraba el elenco de este drama policial inglés, pero su parte fue eliminada, aparentemente porque la duración había resultado excesiva. Poco después ella ganó el Oscar a la mejor actriz (por *Hud* o *El indomable,* 1963) y se afirmó que los fragmentos eliminados serían repuestos en el metraje, pero esta idea no se concretó, por lo menos hasta el estreno en Estados Unidos.

El film no fue exhibido en la Argentina.

— ***Filmfacts,*** 1964.

1964-67 — VOINA I MIR (La guerra y la paz). Dir. Sergei Bondarchuk

El film más caro, lujoso y ambicioso de la historia del cine es también uno de los más largos. La duración original aparece estimada en diversas fuentes como 433 o como 507 minutos, aunque la primera cifra es la más probable. La exhibición en la Unión Soviética se hizo en cuatro partes, lo que permitía un manejo más fácil de la programación.

Para Estados Unidos, Gran Bretaña y otros países, se preparó en Nueva York una adaptación doblada al inglés y reducida a 373 minutos, aparentemente con la aprobación de Bondarchuk y de la oficina distribuidora soviética. Esa versión fue estrenada en Nueva York, pero el estreno en Londres aparece registrado con 357 minutos.

La versión exhibida en la Argentina es la original, hablada en ruso, pero reducida a 365 minutos. El estreno se produjo por otra parte en dos cuotas: una primera mitad con el título *La guerra y la paz,* en junio de 1969, y la segunda como *Gloria y ocaso de Napoleón,* en marzo de 1970.

— *Filmfacts,* 1968.
— *The Monthly Film Bulletin,* marzo de 1969.
— *Heraldo del Cine,* 1969 y 1970.

1965 — MAJOR DUNDEE (Juramento de venganza). Dir. Sam Peckinpah

Cuando escribieron este relato de la Guerra Civil (y de indios), Peckinpah y su colaborador Oscar Saul tenían instrucciones de hacer un film que llevaría tres horas de duración y que sería explotado en "road-show", o sea en salas grandes, con permanencia indefinida en cartel, como suele hacerse con los grandes espectáculos. Cuando comenzó el rodaje, el productor Jerry Bresler había cambiado de opinión. El resultado es que algunas secuencias no fueron rodadas y otras fueron cortadas, creando un conflicto entre productor y director, con triunfo del primero.

Las eliminaciones afectan a ocho secuencias, haciendo más difícil la comprensión de algunos personajes y episodios. El total de cortes ha sido estimado por el mismo Peckinpah en 55 minutos. Veinte de ellos fueron eliminados por el mismo director, a pedido de la empresa; los restantes se sacaron sin su aprobación, incluso después del estreno.

Peckinpah ha señalado reiteradamente, en varias entrevistas periodísticas, su discrepancia con lo actuado por los productores.

— *Filmfacts,* 1965.
— *Sight and Sound,* verano 1965, otoño 1966, otoño 1969.
— *Horizons West,* por Jim Kitses.

1965 — BUS RILEY'S BACK IN TOWN (Amargo retorno). Director Harvey Hart

El dramaturgo William Inge (*Picnic*) escribió el libreto original de este drama pueblerino. Terminado el rodaje, la empresa Universal

resolvió hacer algunos cambios, aparentemente para modificar y ampliar el personaje de Ann-Margret, debido a que la actriz había firmado un nuevo contrato y se procuraba lanzarla como estrella. Así se suprimieron diversas escenas y se agregaron otras, que no fueron dirigidas por Hart sino por otra persona no identificada.

Inge pidió que su nombre no fuera mencionado como autor: el libreto aparece atribuido por tanto a Walter Gage, persona inexistente. El director Hart, que venía precedido de un sólido prestigio por su labor en teatro y TV en Canadá, puntualizó que se le habían prometido dos semanas de ensayos y sólo se le concedieron tres días. En cuanto a los cortes y modificaciones, declaró filosóficamente que la experiencia había sido valiosa.

—*Filmfacts*, 1965.
—*Sight and Sound*, verano 1965.

1965 — THE WAR LORD (El señor feudal). Dir. Franklin Schaffner

Charlton Heston se declaró disconforme con el tratamiento que la empresa Universal dio a este proyecto, convirtiendo una anécdota medieval en una variante menor de *El Cid*. En un reportaje, agrega: "John Collier, que es un experto en la Edad Media, había escrito algunas excelentes secuencias sobre brujería, de una complejidad cercana a Bergman. El productor que estaba a cargo del film por cuenta del estudio era un católico. Cuando vio el material sobre brujería . . . bueno, la mayor parte de eso terminó en el piso del cuarto de montaje."

—*Sight and Sound*, otoño 1966.

1965 — UNE FILLE ET DES FUSILS (Una chica y los fusiles). Dir. Claude Lelouch

Para su lanzamiento en Nueva York, con el título *To Be a Crook*, la distribuidora Comet Films introdujo algunos cambios. Suprimió parte del metraje en que aparece la chica sordomuda (Janine Magnan) y cambió el final, colocando allí una secuencia anterior, para establecer que los personajes no mueren sino que fingen haber muerto ante un ataque policial.

Aunque la versión estrenada en la Argentina (y aparentemente completa) tiene 105 minutos, la neoyorquina sólo tiene 93.

—*Filmfacts*, 1967.
—*Heraldo del Cinematografista*, 1965.

1966 — LA RELIGIEUSE (La religiosa). Dir. Jacques Rivette

En 1760 Denis Diderot escribió su novela epistolar, que describe la tragedia de Suzanne Simonin, obligada contra su voluntad a tomar sus votos de monja. En varias etapas se describe allí su prisión en un primer convento, las costumbres licenciosas del segundo, las relaciones con un sacerdote, la fuga, la prostitución, el suicidio. En 1962 un comité de pre-censura rechazó al director francés Jacques Rivette la idea de producir una adaptación cinematográfica. En 1963 el mismo director hizo una adaptación teatral, que protagonizó Anna Karina. En 1965, después de numerosas gestiones ante la censura, consiguió la aprobación para hacer el film.

En marzo de 1966 el film terminado fue aprobado por el Comité de Censura, compuesto de 23 miembros. Con esa decisión no estuvo conforme M. Yvon Bourges, ministro de Información en el gobierno De Gaulle, y así el Comité de Censura vio nuevamente el film y lo aprobó otra vez, con las salvedades de que no era apto para menores de 18 años y de que no debía ser enviado a ciertos países de África y Asia donde existen misiones religiosas francesas. Pocos días después, el ministro Bourges volvió a discrepar con el Comité, y en una decisión sin precedentes prohibió el film, tanto para su estreno como para su exportación.

La prohibición sucitó una tremenda controversia. Aunque algunos diarios y pensadores católicos (como François Mauriac) apoyaron al ministro, la mayor parte de la opinión pública se volcó contra su decisión, suscribió manifiestos, publicó reiterados artículos. En un pleito tramitado ante la Justicia, el productor Georges de Beauregard señaló la irresponsabilidad de las autoridades: el film había sido autorizado en la pre-censura, lo que indujo a realizarlo, pero la prohibición llegaba cuando estaba ya terminado, impidiendo rescatar una inversión de varios millones de francos. Un defensor particular del film fue Jean Luc Godard, quien llegó a enemistarse con el ministro André Malraux por lo que él calificó de cobardía: "Es realmente siniestro ver a un ministro gaullista de 1966, temeroso de un enciclopedista de 1789. Usted no podrá comprender por qué en esta carta le estoy hablando a usted por última vez, ni por qué en el futuro no le estrecharé ya la mano."

Un comité de mediadores procuró que el film fuera autorizado para su exhibición en cine-clubes y otros circuitos reducidos, pero Rivette se negó a esa iniciativa, porque crearía el precedente de que todo el cine no conformista quedara relegado en el futuro a un "ghetto" cinematográfico. Un resultado lateral de esa gestión fue que Malraux decidió incluir el film en el certamen de Cannes (mayo de 1966), donde se lo exhibió ante una enorme expectativa, sin obtener premio alguno.

En 1967 la prohibición fue levantada. En Londres el film fue exhibido con una duración de 140 minutos. El estreno en Buenos Aires se produjo tardíamente (agosto de 1969) y con cortes por un total de 18 minutos, aplicados por la censura local.

—*Sight and Sound*, verano de 1966.
—*Cine y Medios*, Nº 2, 1969.
—*The Monthly Film Bulletin*, noviembre de 1967.
—*Heraldo del Cine*, 1969.

1966 — PARIS BRULE-T-IL? (¿Arde París?). Dir. René Clement

Esta historia sobre la liberación de París por fuerzas aliadas (1944) tuvo los rasgos de la co-producción franco-americana: director y productor francés pero con dinero de Paramount, más un elenco en el que aparecen tantas figuras famosas del cine americano, del francés y del alemán, que su enumeración debió hacerse en orden alfabético, desde Belmondo a Orson Welles. La mayor parte de esas estrellas sólo aparece en pequeños fragmentos. El libreto fue escrito asimismo, en curiosa combinación, por los americanos Francis Ford Coppola y Gore Vidal con los franceses Jean Aurenche, Pierre Bost y Claude Brulé.

En un reportaje, F. Ford Coppola describió la controversia sobre la autoría del libreto, como un conflicto entre él y Vidal por un lado, "catorce otros escritores por otro". Agrega:

"El rodaje podría ser el tema de una novela. No quiero ni empezar a contarlo porque sería una frustración no contar todo. Fue una locura que involucraba al gobierno francés, a De Gaulle, a 17 escritores franceses que insistían en que toda persona en Francia era un héroe, y que no había franceses comunistas, y que si los había eran muy amigos de los gaullistas. Terminaron por rodar el film que quisieron rodar." Más adelante describe esta experiencia como uno de los mayores desastres de su carrera.

Una vez terminado, el film fue sometido a numerosos cortes, lo que se facilitaba por su construcción episódica. Así desapareció completamente un personaje interpretado por E. G. Marshall. La versión exhibida en la Argentina es sin embargo una de las más extensas, con 180 minutos de duración. En Londres está registrada con 165 minutos. En Nueva York fue estrenada con 173 minutos, pero en cortes posteriores se la redujo a 135.

—*Films in Review*, noviembre de 1968.
—*Filmfacts*, 1966.
—*The Monthly Film Bulletin*, enero de 1967.
—*Heraldo del Cinematografista*, 1967.

1966 — HAWAII. Dir. George Roy Hill

En su libro *Hollywood, the Haunted House* (Hollywood, la casa embrujada), el periodista inglés Paul Mayersberg incluyó un capítulo titulado *The Great Rewrite* (La gran reescritura), donde se relatan desventuras de libretistas frente a productores. Allí el escritor Daniel Taradash declara largamente, y en primera persona, sobre sus experiencias en la adaptación de *Hawaii.* Debía partir de una extensa novela de James A. Michener, cuyos derechos para el cine habían sido adquiridos por la Mirisch Corporation. Según Taradash, sus 18 meses de vinculación con el proyecto abundaron en cambios de plan:

1) El director Fred Zinnemann pidió a Taradash que se hiciera cargo del libreto. Esto le satisfizo, pero tras estudiar la idea, advirtió que la extensión de la novela obligaría a un film de cinco o seis horas. Entonces propuso un film en dos mitades, para una exhibición repartida en fechas distintas.
2) Taradash escribió parte de la primera mitad, mientras Zinnemann exploró las posibilidades de rodaje en Hawaii y otros sitios del Pacífico. En previsión de que el libreto no estuviera pronto a tiempo, Taradash sugirió que se contratara a Dalton Trumbo como co-libretista. Esta idea fue rechazada por los Mirisch, por Zinnemann y por Artistas Unidos, que ponía el capital. Entonces Taradash propuso que se filmara sólo la primera mitad, dejando la segunda para otra etapa posterior.
3) A esa altura el presupuesto era de ocho millones de dólares y el elenco previsto estaba encabezado por Audrey Hepburn, Rock Hudson y Alec Guinness (los tres fueron sustituidos luego). Los productores sugirieron un solo film que resumiera todo el libro, con una duración máxima de tres horas y media, rebajando el presupuesto en medio millón. La respuesta de Taradash fue que eso resultaría imposible, porque los ocho millones serían consumidos ya por la primera mitad, mientras quedaban para la segunda los mayores problemas de producción. Con esa discrepancia se apartó del proyecto y los productores contrataron efectivamente a Dalton Trumbo.
4) Trumbo escribió un libreto que cubría todo el argumento del libro pero llevaba a una duración de cinco horas. Esto también fue rechazado por los productores.

Estas y otras gestiones insumieron siete años (1959 a 1966). El retiro de Taradash se produjo en 1962. Cuando apareció el film definitivo (1966), el elenco estaba encabezado por Julie Andrews, Richard Harris y el sueco Max von Sydow; la duración era de tres horas

y nueve minutos; el costo llegó a los catorce millones; el argumento cubie*sólo una parte de la novela; el director ya no era Zinnemann sino George Roy Hill (aunque fue sustituido durante un período por Arthur Hiller). El libreto aparece atribuido doblemente a Taradash y a Trumbo, que trabajaron separadamente en él.

En Buenos Aires el film fue estrenado (marzo de 1967) con una duración de 161 minutos: media hora de diferencia con la versión original. La continuación del tema fue terminada en 1970 por los Mirisch, con el título *The Hawaiians* (El amo de las islas) y un equipo distinto.

—*Hollywood, the Haunted House*, por Paul Mayersberg.
—*Sight and Sound*, primavera 1967.
—*Filmfacts*, 1966.
—*Heraldo del Cine*, 1967 y 1970.

1966 — THE QUILLER MEMORANDUM (¿Quién es Quiller?). Dir. Michael Anderson

Aunque la producción fue mixta, entre capitales británicos y norteamericanos, esta intriga de espionaje utiliza material alemán. Fue rodada parcialmente en Berlín y examina las actividades de un grupo neonazi que trabajaría allí.

Para su exhibición en Alemania, todas las referencias a ese grupo fueron modificadas. Aunque queda claro que hay un grupo terrorista (y es inevitable mantenerlo en la trama) se insinúa que está integrado por comunistas. Los cambios fueron explicados por Ernest Krueger, director de la organización de control de la industria cinematográfica alemana: "Consideramos que la presentación de un grupo terrorista de extrema derecha en Berlín actual no era realista. También era inoportuna, en virtud de nuestra imagen frente a Alemania Oriental y a los comunistas, que nos formulan cargos de neonazismo."

—*Filmfacts*, 1966.

1966 — PERSONA. Dir. Ingmar Bergman

No hay ninguna imagen erótica en este peculiar asunto, que describe la relación entre dos mujeres, sin sugerir una perversión sexual. En el cuarto rollo, la enfermera (Bibi Andersson) narra a su paciente (Liv Ullmann) su experiencia sexual con desconocidos en la playa. Aunque tal narración es solamente verbal, sin recreación del acto, la censura argentina objetó las palabras de los subtítulos. Así debieron suprimirse los cuadros respectivos, para eliminar siete fra-

ses, con un total de 71 palabras castellanas, ninguna de las cuales es obscena. Esos cortes del cuarto rollo provocaron una compaginación peculiar en una secuencia que Bergman había filmado sin interrupción.

Además del corte, el film quedó prohibido para menores de 18 años.

1966 — LA GUERRE EST FINIE (La guerra ha terminado). Director Alain Resnais

Esta co-producción franco-sueca se basa en un argumento del escritor español Jorge Semprún y describe la vida de políticos opositores a Franco, que viven en el exilio. Anunciado como film oficial francés al festival de Cannes (5 al 20 de mayo, 1966), fue retirado del certamen a pedido del gobierno español.

Se lo exhibió fuera de concurso, y obtuvo uno de los premios de la FIPRESCI (Federación Internacional de la Prensa Cinematográfica). La versión estrenada posteriormente en Nueva York tenía 121 minutos; la estrenada en Buenos Aires sólo 115.

— *Heraldo,* 1966 (p. 188) y 1967.
— *Filmfacts,* 1967.

1966 — WARRENDALE — Dir. Allan King

El título alude a un sanatorio canadiense (ubicado cerca de Ontario) cuyos pacientes son niños intelectualmente sanos pero emotivamente perturbados, en una variedad de enfermedades nerviosas. De acuerdo con las crónicas, el sanatorio divide a sus pacientes en grupos de doce, creando unidades de vivienda que remedan familias. En todos los casos, la terapéutica no consiste en reprimir las manifestaciones ocasionales de violencia sino por el contrario en alentarlas, con el debido contralor por el personal del instituto. El film describe así, en un estilo que ha dado en llamarse *cinéma-verité,* una serie de explosiones emocionales, tomadas de la realidad por el equipo productor.

El film fue producido para TV, en un acuerdo con la Canadian Broadcasting Corporation, y después se preparó una versión que sería exhibida en salas cinematográficas. Sin embargo, tanto en Canadá como en Gran Bretaña se prohibió su estreno. La causa invocada es la cantidad de obscenidades que pronuncian algunos de los pacientes infantiles durante sus crisis.

— *Filmfacts,* 1968.

1966 — GRAND PRIX. Dir. John Frankenheimer

El libreto aparece atribuido solamente a Robert Alan Aurthur, quien había colaborado con Frankenheimer en varias piezas hechas en televisión.

Frankenheimer fue sin embargo el autor del argumento original, luego elaborado por Aurthur. Y como los diálogos de éste no resultaron satisfactorios, el director los encargó a William Hanley, quien los escribió pero no recibió mención alguna en los créditos oficiales del film.

— *The Cinema of John Frankenheimer*, por Gerald Pratley.

1966 — NATTLEK (Juegos nocturnos). Dir. Mai Zetterling

Debido a la presunta pornografía del contenido, el Festival de Venecia resolvió que la exhibición del film no sería pública, y estaría restringida a miembros del jurado y periodistas especializados. La función especial realizada en esas circunstancias (2 de setiembre de 1966) se caracterizó por un triple contralor de las credenciales respectivas, y aun así tuvo ochocientos espectadores en una exhibición matutina, tras una verdadera invasión del periodismo internacional. Poco después el film fue exhibido en el festival de San Francisco, contra las protestas de Shirley Temple, que integraba el comité organizador y que renunció a él, después de calificar el film como un ejemplo de pornografía comercial.

La tardía exhibición en Buenos Aires (abril de 1969) se hizo con cortes de cuatro minutos, ordenados por la censura local.

— *Filmfacts*, 1966.
— *Films in Review*, octubre y noviembre de 1966.
— *Heraldo del Cine*, 1969.

1966 — O SLAVNOSTI A HOSTECH. Dir. Jan Nemec

Exhibido en Gran Bretaña como *The Party and the Guests* (La fiesta y los invitados) y en Nueva York como *A Report on the Party and the Guests*, este film describe una peculiar reunión al aire libre, donde varias personas son intimidadas por un anfitrión autoritario. Calificado por algunos observadores como una "charada", de la que cada espectador extraerá sus propias conclusiones, el film ha sido entendido como una metáfora de los gobiernos comunistas.

Este sentido implícito habría sido la razón de que un film checo haya sido prohibido en Checoslovaquia. La medida fue luego levan-

tada por el régimen liberal de Dubcek, quien a su vez cayó del gobierno y de todo cargo público en 1969. A pesar de su difusión en otros países, el film no fue estrenado en la Argentina, lo que se atribuye a que la distribuidora Artkino (única empresa importadora del cine checo) lo juzga poco comercial.

— *Sight and Sound*, otoño 1966.
— *Filmfacts*, 1968.
— *The Monthly Film Bulletin*, abril de 1969.

1967 — SWEET LOVE, BITTER. Dir. Herbert Danska

Esta producción independiente, rodada en Nueva York y Filadelfia, describe diversos problemas que afectan a cuatro personas: un músico negro (modelado sobre el extinto Charlie Parker), un profesor, el dueño de un bar y su novia.

Antes del estreno en Nueva York, el director Danska y el productor Lewis Jacobs enviaron un comunicado a la prensa. Se quejaron de que el film había sido "violado" por los productores ejecutivos Gerald Kleppel y Robert Ferman, quienes supervisaron el montaje final. Aquéllos sostuvieron que la intención inicial había sido describir las relaciones raciales entre los cuatro principales personajes, pero que en la versión mutilada sólo surge claramente la historia del músico negro.

— *Filmfacts*, 1967.

1967 — IN LIKE FLINT (Flint, misión insólita). Dir. Gordon Douglas

Poco después de estrenado el film, su productor Saul David terminó su vinculación con 20th Century Fox. Aparentemente, existió una disputa por algunos cortes que ejecutivos de la empresa habrían introducido al film, sin conformidad de David.

— *Filmfacts*, 1967.

1967 — ULYSSES. Dir. Joseph Strick

La novela de James Joyce fue prohibida inicialmente en los países de habla inglesa. Su primera edición fue hecha en Francia (1922) y sucesivos ejemplares resultaron decomisados en aduanas inglesas y norteamericanas durante más de una década. Esa situación comenzó a regularizarse recién cuando en Estados Unidos se levantó la prohibición (1933). La adaptación cinematográfica había tentado a va-

rios productores y especialmente a Jerry Wald, quien adquirió los derechos y comenzó a preparar una versión que Jack Cardiff debía dirigir en 1962 y que quedó interrumpida por la muerte del productor

La versión de Strick fue rodada en Irlanda, donde ocurre la acción. El director previó la inminencia de problemas con la censura, y poco antes del estreno en Londres declaró que los censores le exigían la eliminación de dos escenas y de unas trescientas palabras de la banda sonora. Después del estreno, el crítico James Price hizo constar en *Sight and Sound* que el film había sido exhibido en versión completa. Ese dato ha sido controvertido: en Nueva York el film fue exhibido en una duración de 140 minutos mientras que en Londres sólo registró 132. La versión en la Argentina tuvo 123 minutos.

Más clara fue la situación en el Festival de Cannes (1967), de donde Strick retiró el film, alegando que las autoridades lo exhibieron en versión mutilada, tachando o salteando 20 subtítulos de los diálogos y monólogos de origen.

—*Filmfacts,* 1967.
—*The Monthly Film Bulletin,* setiembre de 1967.
—*Sight and Sound,* primavera 1967 y verano 1967.
—*Heraldo del Cine,* 1968.

## 1967 — RECE DO GORY o HANDS UP. Dir. Jerzy Skolimowski

En una nota crítica sobre el director, el crítico Krzysztof-Teodor Toeplitz describe el film como "La historia de un grupo de médicos que después de muchos años se encuentran en un baile de su antigua escuela; se trata de una polémica contra el conformismo". El mismo Skolimowski, en un reportaje, señala que su protagonista es un médico que ha llegado a la pasión por las cosas materiales y las novedades (nuevos autos, nuevas casas, nuevas esposas) pero que ha perdido la pasión anterior por los ideales. "El film es tanto una acusación como una explicación de cómo hemos llegado a esto."

La crítica a la sociedad polaca parece haber sido la causa de que los censores detuvieran la exhibición. Esto extrañó a Skolimowski, porque se le había dejado trabajar con libertad, pero la prohibición se mantuvo firme.

—*Film Quarterly,* otoño 1967.
—*Sight and Sound,* verano 1968.

## 1967 — CASINO ROYALE. Dirs. John Huston y otros

Ésta fue la única novela de Ian Fleming cuyos derechos fueron

adquiridos por el productor Charles K. Feldman; las otras de la serie James Bond fueron producidas por Harry Saltzman y Albert Broccoli, quienes además tenían contratado al actor Sean Connery.

Feldman procuró un acuerdo con sus rivales, pero no lo obtuvo. Decidió entonces utilizar de la novela poco más que el título original y alguna situación aislada, para emprender una gran parodia del género. La farsa resultante abunda en ideas disparatadas, pero ostenta también otras abundancias:

1) Seis James Bond o réplicas del mismo, interpretados por David Niven, Peter Sellers, Ursula Andress, Daliah Lavi, Woody Allen, Terence Cooper;
2) Cinco directores para fragmentos distintos: John Huston, Ken Hughes, Joseph McGrath, Robert Parrish, Val Guest;
3) Tres libretistas reconocidos, más la colaboración anónima de Billy Wilder, Ben Hecht, John Huston, Val Guest, Joseph Heller, Terry Southern;
4) Una lista de artistas huéspedes, para interpretar breves fragmentos: William Holden, Deborah Kerr, Charles Boyer, John Huston, George Raft, Jean Paul Belmondo, Peter O'Toole

Fleming había fallecido en agosto de 1964, lo que le impidió opinar sobre el uso dado a su novela original.

—*Filmfacts,* 1967.

1967 — DANCE OF THE VAMPIRES o THE FEARLESS VAMPIRE KILLERS (La danza de los vampiros). Dir. Roman Polanski

Polanski dirigió y en parte escribió esta farsa, rodada en Gran Bretaña pero producida por Martin Ransohoff para Metro Goldwyn Mayer. Poco antes del estreno en Nueva York, Polanski y su colaborador Gene Gutowski hicieron pública una propuesta contra el manejo que Ransohoff había dado al material filmado y pidieron que el nombre de Polanski fuera eliminado de los créditos.

De acuerdo con esta objeción, Ransohoff habría cortado 20 minutos de los 118 originales. También habría procedido a doblar las voces de dos intérpretes principales (Polanski y Jack MacGowran), a eliminar varios efectos sonoros y a alterar con doblaje parte del diálogo original.

A pesar de la protesta, el film fue estrenado en Nueva York con el nombre de Polanski y una duración de 98 minutos. Las versiones estrenadas en Londres y Buenos Aires tendrían menos cortes: fueron registradas con 107 y 106 minutos, respectivamente.

—*Filmfacts*, 1967.
—*The Monthly Film Bulletin*, enero de 1969.
—*Heraldo del Cine*, 1968.

1967 — EYE OF THE DEVIL (El signo del diablo). Dir. J. Lee-Thompson

Kim Novak debió portagonizar este turbio melodrama, cuyo rodaje comenzó bajo el título *Thirteen*. En noviembre de 1965 la actriz sufrió un accidente, cuando faltaban diez días para completar el rodaje. Debió ser sustituida por Deborah Kerr, lo que obligó a rehacer muchas escenas.

Esos cambios coincidieron con otros. Según informó *Variety*, el libreto recibió la colaboración (no acreditada) de Terry Southern, mientras Sidney Furie, Arthur Hiller y Michael Anderson se turnaron en la dirección.

*Filmfacts*, 1967.
—*Screen Facts*, Nº 19.

1967 — BELLE DE JOUR. Dir. Luis Buñuel

El director había procurado que no existiera mucha diferencia entre la zona "real" y la zona "imaginada" del argumento, al punto de que muchos espectadores no podrán explicarse algunos episodios. Las escenas finales tienen por ejemplo una deliberada ambigüedad.

En Estados Unidos el film fue distribuido por la empresa Allied Artists, en versión francesa con subtítulos en inglés. Para aclarar el relato, aparecen en bastardilla los diálogos relativos a episodios imaginarios. Eso es justamente lo que Buñuel quería evitar.

—*Filmfacts*, 1968.

1967 — JAG AR NYFIKEN-GUL (t.l. "Soy curiosa,Amarillo"). Director Vilgot Sjoman

En Suecia y Dinamarca el film fue exhibido, sin trabas, a mayores de quince años. La importación a Estados Unidos causó en cambio un juicio célebre. En diciembre de 1967 las copias del film fueron confiscadas por la Aduana, bajo cargo de obscenidad. Esa decisión fue apelada por la firma importadora Grove Press (que es asimismo una importante editorial). Ante la Corte de Distrito, en Nueva York, comparecieron las partes, asistidas por un vasto grupo de testigos que

adquiridos por el productor Charles K. Feldman; las otras de la serie James Bond fueron producidas por Harry Saltzman y Albert Broccoli, quienes además tenían contratado al actor Sean Connery.

Feldman procuró un acuerdo con sus rivales, pero no lo obtuvo. Decidió entonces utilizar de la novela poco más que el título original y alguna situación aislada, para emprender una gran parodia del género. La farsa resultante abunda en ideas disparatadas, pero ostenta también otras abundancias:

1) Seis James Bond o réplicas del mismo, interpretados por David Niven, Peter Sellers, Ursula Andress, Daliah Lavi, Woody Allen, Terence Cooper;
2) Cinco directores para fragmentos distintos: John Huston, Ken Hughes, Joseph McGrath, Robert Parrish, Val Guest;
3) Tres libretistas reconocidos, más la colaboración anónima de Billy Wilder, Ben Hecht, John Huston, Val Guest, Joseph Heller, Terry Southern;
4) Una lista de artistas huéspedes, para interpretar breves fragmentos: William Holden, Deborah Kerr, Charles Boyer, John Huston, George Raft, Jean Paul Belmondo, Peter O'Toole

Fleming había fallecido en agosto de 1964, lo que le impidió opinar sobre el uso dado a su novela original.

—*Filmfacts,* 1967.

1967 — DANCE OF THE VAMPIRES o THE FEARLESS VAMPIRE KILLERS (La danza de los vampiros). Dir. Roman Polanski

Polanski dirigió y en parte escribió esta farsa, rodada en Gran Bretaña pero producida por Martin Ransohoff para Metro Goldwyn Mayer. Poco antes del estreno en Nueva York, Polanski y su colaborador Gene Gutowski hicieron pública una propuesta contra el manejo que Ransohoff había dado al material filmado y pidieron que el nombre de Polanski fuera eliminado de los créditos.

De acuerdo con esta objeción, Ransohoff habría cortado 20 minutos de los 118 originales. También habría procedido a doblar las voces de dos intérpretes principales (Polanski y Jack MacGowran), a eliminar varios efectos sonoros y a alterar con doblaje parte del diálogo original.

A pesar de la protesta, el film fue estrenado en Nueva York con el nombre de Polanski y una duración de 98 minutos. Las versiones estrenadas en Londres y Buenos Aires tendrían menos cortes: fueron registradas con 107 y 106 minutos, respectivamente.

—*Filmfacts*, 1967.
—*The Monthly Film Bulletin*, enero de 1969.
—*Heraldo del Cine*, 1968.

1967 — EYE OF THE DEVIL (El signo del diablo). Dir. J. Lee-Thompson

Kim Novak debió portagonizar este turbio melodrama, cuyo rodaje comenzó bajo el título *Thirteen*. En noviembre de 1965 la actriz sufrió un accidente, cuando faltaban diez días para completar el rodaje. Debió ser sustituida por Deborah Kerr, lo que obligó a rehacer muchas escenas.

Esos cambios coincidieron con otros. Según informó *Variety*, el libreto recibió la colaboración (no acreditada) de Terry Southern, mientras Sidney Furie, Arthur Hiller y Michael Anderson se turnaron en la dirección.

*Filmfacts*, 1967.
—*Screen Facts*, Nº 19.

1967 — BELLE DE JOUR. Dir. Luis Buñuel

El director había procurado que no existiera mucha diferencia entre la zona "real" y la zona "imaginada" del argumento, al punto de que muchos espectadores no podrán explicarse algunos episodios. Las escenas finales tienen por ejemplo una deliberada ambigüedad.

En Estados Unidos el film fue distribuido por la empresa Allied Artists, en versión francesa con subtítulos en inglés. Para aclarar el relato, aparecen en bastardilla los diálogos relativos a episodios imaginarios. Eso es justamente lo que Buñuel quería evitar.

—*Filmfacts*, 1968.

1967 — JAG AR NYFIKEN-GUL (t.l. "Soy curiosa,Amarillo"). Director Vilgot Sjoman

En Suecia y Dinamarca el film fue exhibido, sin trabas, a mayores de quince años. La importación a Estados Unidos causó en cambio un juicio célebre. En diciembre de 1967 las copias del film fueron confiscadas por la Aduana, bajo cargo de obscenidad. Esa decisión fue apelada por la firma importadora Grove Press (que es asimismo una importante editorial). Ante la Corte de Distrito, en Nueva York, comparecieron las partes, asistidas por un vasto grupo de testigos que

comprendía a psiquiatras, religiosos y críticos cinematográficos. Con sus declaraciones, el libreto del film y abundantes fotografías, la Grove Press editó de inmediato un libro de 254 páginas.

La editorial perdió sin embargo ese juicio, cuando la Corte sostuvo la decisión aduanera. Eso llevó a un nuevo trámite judicial ante un tribunal superior. En noviembre de 1968 la Corte de Apelaciones falló a favor del film, el que fue estrenado poco después, con un considerable éxito público.

La versión original sueca está registrada con una duración de 121 minutos. La exhibida en Nueva York tiene 120 minutos. En Londres el film fue exhibido con cortes de diversos desnudos, llevando la duración a 110 minutos. En la Argentina el film tropezó con la censura y no llegó a ser exhibido.

—*Filmfacts*, 1969.
—*The Monthly Film Bulletin*, abril de 1969.
—*Sweden*, por Peter Cowie.

1967 — COOL HAND LUKE (La leyenda del indomable). Dir. Stuart Rosenberg

El libreto aparece atribuido a Donn Pearce y Frank R. Pierson, sobre una novela del primero. En un extenso reportaje, y a propósito de su film *The Extraordinary Seaman* (1969), el director John Frankenheimer elogia al escritor Hal Dresner y agrega: "Hizo el libreto completo de *Cool Hand Luke* y nunca recibió crédito por él."

—*The Cinema of John Frankenheimer*, por Gerald Pratley.

1967 — THE TRIP. Dir. Roger Corman

El protagonista (Peter Fonda) se decide a probar el LSD (ácido lisérgico), y durante esa experiencia revive parte de su vida y se sumerge en algunas fantasías. A eso se refiere el "viaje" del título. Se ha escrito que antes de hacer el film, su director Roger Corman decidió probar también el LSD.

El film fue prohibido en Gran Bretaña para exhibiciones públicas, pero en cambio fue incluido en la serie de funciones especiales del National Film Theatre (junio de 1970). No se estrenó en la Argentina

—*Filmfacts*, 1967.
—*National Film Theatre*, programas de junio-julio 1970.

1968 — ISADORA. Dir. Karel Reisz

Aunque está registrado como producción británica, el film fue hecho diversamente en Inglaterra, Italia, Francia y Yugoslavia, sobre una combinación económica en la que primaba la empresa norteamericana Universal, a cuyo cargo quedó la distribución. En diciembre de 1968 Universal procedió al estreno en Estados Unidos eligiendo para ello la ciudad de Los Ángeles, a fin de habilitar el film para el certamen anual de la Academia de Artes y Ciencias de Hollywood; de allí derivó la candidatura de Vanessa Redgrave para el Oscar a la mejor actriz (luego dividido entre Katharine Hepburn y Barbra Streisand).

La exhibición inicial se hizo con una duración de 177 minutos. Estos suscitó objeciones del público y del crítico de *Los Angeles Times*. A raíz de ello, Universal procedió a cortar metraje, sacando primero 20 minutos y después otros 26. Con una duración de 131 minutos el film fue estrenado en Nueva York (abril de 1969). Esa misma versión mutilada fue exhibida también en Londres y Buenos Aires, en algunos casos con objeciones de los críticos.

—*Filmfacts*, 1969.
—*The Monthly Film Bulletin*, abril de 1969.
—*Heraldo del Cine*, 1970.

1968 — HELL IN THE PACIFIC (Infierno en el Pacífico). Dir. John Boorman

Un piloto americano y un oficial naval japonés (Lee Marvin, Toshiro Mifune) son los únicos personajes de esta original aventura, que enfrenta a ambos en una isla del Pacífico durante 1944. De acuerdo con el autor y productor Reuben Bercovitch, el equipo de realización y los mismos intérpretes vacilaron sobre el final que se daría al tema, y barajaron diversas fórmulas. Finalmente decidieron que ambos personajes, tras un período de superficial amistad, volvían a pelearse y terminaban separándose. Con ese final el film fue estrenado en Nueva York.

Para el estreno en Londres, el productor ejecutivo Henry Saperstein introdujo una modificación. Agregó algunas tomas finales de explosión, sugiriendo que ambos personajes morían accidentalmente. Ese final (también utilizado para la versión estrenada en Buenos Aires) fue protestado públicamente por el director Boorman.

Algunos críticos norteamericanos señalaron la similitud del argumento con el utilizado en la pieza teatral *Kataki* y en el drama televisivo *The Sea Is Boiling Hot*, obras de Shimon Wincelberg represen-

tadas en 1958 y 1959. El film no registra ese antecedente, dando a Bercovitch como único autor.

—*Filmfacts*, 1969.
—*Sight and Sound*, verano 1969 e invierno 1969-70.

1968 — THE CHARGE OF THE LIGHT BRIGADE (La carga de la brigada ligera). Dir. Tony Richardson

Richardson parece haber calculado con error la duración definitiva de su film. Antes de estrenarlo hizo algunos cortes, con lo que desapareció un personaje interpretado por Laurence Harvey (cuyo nombre no figura por tanto en los créditos). La duración era así de 141 minutos.

Otros cortes se hicieron posteriormente. En Estados Unidos el film fue exhibido con 128 minutos; en Buenos Aires con 125.

—*The Monthly Film Bulletin*, julio de 1968.
—*Filmfacts*, 1968.
—*Heraldo del Cine*, 1968.

1968 — TARGETS. Dir. Peter Bogdanovich

En una carta enviada a *Sight and Sound*, Bogdanovich agradece una crónica anterior sobre su film pero puntualiza que ella está basada en la versión completa, mientras que la exhibida públicamente tiene 14 minutos menos. Señala que los cortes fueron hechos por la distribuidora Paramount, no por razones de truculencia o violencia sino para ganar metraje, a fin de acomodar el film en un doble programa. Agrega: "La historia del cine está llena de carnicerías más grandes —y más lamentables— que ésta, pero creo que cada una de ellas, por chica que sea, debe ser anotada, discutida y peleada, en la esperanza de que cada batalla reduzca las posibilidades de que estas cosas ocurran."

—*Sight and Sound*, invierno 1969-70.

1968 — DAS SCHLOSS. Dir. Rudolf Noelte

Esta adaptación de una novela de Franz Kafka (*El castillo*) fue realizada en Austria, aunque aparece registrada como producción alemana. En la versión exhibida inicialmente en el Festival de Venecia (1968), el relato terminaba con la muerte del protagonista K. Cuando el film fue comprado para Estados Unidos, el distribuidor Walter

Reade sugirió al productor y protagonista Maximilian Schell que cambiara ese final. La idea fue aprobada por Schell, reflexionando: "La muerte habría sido una solución para K."

—*Filmfacts,* 1969.

1968—LA HORA DE LOS HORNOS. Dir. Fernando E. Solanas

Es claramente revolucionaria la intención de este documental, rotulado por sus autores como "el primer film-ensayo argentino sobre la cuestión nacional y la liberación". Entre 1966 y 1968 Solanas y su colaborador Octavio Getino recorrieron todo el país, rodando en 16 mm. (con sonido) innumerables reportajes y notas locales, y abarcando desde los pueblos miserables y los suburbios ciudadanos hasta las fiestas lujosas y los remates ganaderos que ilustran el poderío económico de las clases altas. El director declaró haber trabajado "sin preocuparse por los censores o por cualquier otra legislación represiva"; después dedicaría su film "al Che Guevara y a todos los patriotas que cayeron en la lucha por la liberación iberoamericana".

Ese material fue llevado a Roma, donde se procedió al montaje, a la sonorización y a la copia. El metraje definitivo tiene una duración total de cuatro horas y 20 minutos, dividido en tres partes, la segunda de las cuales incluye una nutrida sección titulada "Crónica del peronismo (1945-55)". El estreno se produjo en el festival de Pesaro, Italia (junio de 1968), donde obtuvo el primer premio. Después fue objeto de exhibiciones especiales en el festival de Karlovy-Vary, en la Cinemateca de Berlín, en el festival venezolano de Mérida, en la Cinemateca Francesa, en el festival suizo de Locarno, en el festival alemán de Mannheim, en una muestra internacional de Bruselas, en el Instituto Sueco del Cine, en la Cinemateca Holandesa, en las fiestas cubanas del décimo aniversario de la revolución. Estas funciones, más un reportaje hecho a Solanas por Jean Luc Godard (para la televisión), dieron al film una fama internacional, que lo habilitó para ser vendido a una empresa distribuidora italiana.

Sin embargo, el film no fue exhibido públicamente en la Argentina. Según el director, se había pedido al Instituto Nacional de Cinematografía un "certificado de nacionalidad", presumiblemente para facilitar su circulación internacional. De allí derivó una prohibición argentina, que, por otra parte, tampoco fue notificada en los diarios de Buenos Aires. Cuando se quisieron hacer algunas exhibiciones privadas, para críticos y otros personas interesadas, la policía intervino en por lo menos dos salas (Lorca y Cine Arte) impidiendo la función.

Aparte de funciones clandestinas en la Capital, el público argen-

tino sólo pudo conocer *La hora de los hornos* por sus exhibiciones en el extranjero, particularmente las realizadas en Montevideo desde 1969.

—*Panorama,* 20 de mayo de 1969.

1968 — HERE WE GO ROUND THE MULBERRY BUSH (La pasión de un hombre joven). Dir. Clive Donner

La liberalidad en temas sexuales es uno de los rasgos de esta comedia juvenil, donde el protagonista está empeñado en perder su virginidad y vive varias aventuras con chicas muy diversas.

El film es inglés y fue exhibido en Londres con una duración de 96 minutos, que pareció ser el metraje oficial. Sin embargo se daba simultáneamente en Estados Unidos con 114 minutos, lo que sugiere que algunas escenas de desnudo fueron hechas solamente para la exportación, o en su defecto fueron cortadas por la censura inglesa.

No hay duda en cambio sobre los cortes inferidos por la censura argentina, que llevó la duración a 88 minutos.

—*The Monthly Film Bulletin,* marzo de 1968.
—*Filmfacts,* 1968.
—*Heraldo del Cine,* 1968.

1968 — THE SWIMMER (El nadador). Dir. Frank Perry

Aunque Perry aparece como director y coproductor del film, es presumible que la empresa Columbia no haya estado satisfecha con su trabajo, lo que explicaría las modificaciones de montaje. Por lo menos una escena (centrada en el personaje de Shirley) fue sustituida enteramente. Había sido rodada con la actriz Barbara Loden, pero fue nuevamente hecha por Janice Rule, bajo la dirección (no reconocida en los créditos) de Sydney Pollack.

—*Filmfacts,* 1968.

1968 — IF . . . Dir. Lindsay Anderson

En una universidad inglesa moderna (de la que alguien escribió que no es real pero tampoco es imaginaria) los estudiantes terminan por rebelarse contra las costumbres disciplinarias. Durante una ceremonia, la rebelión llega hasta el tiroteo y la masacre contra autoridades, profesores y altos dignatarios. El film obtuvo el primer premio en el festival de Cannes (1969).

La primera exhibición pública en Argentina se hizo, fuera de con-

curso, en el festival de Mar del Plata (marzo 1970), que estaba expresamente exceptuado de las restricciones que pudiera imponer la censura local. A los elogios generales de ese reducido público se agregó, en ese momento, la sospecha de que el estreno no sería autorizado, por entender que el film podía incitar a la rebelión juvenil.

Con fecha 2 de junio de 1970, el Ente de Calificación Cinematográfica comunicó a la distribuidora Paramount que la exhibición de *If* quedaba prohibida (expediente 389/70, acta 6446). La comunicación no expresa motivo alguno. Sin embargo, no hay registro de que la exhibición pública de *If* en otros países haya provocado ninguna rebelión.

La empresa solicitó revisión de lo dispuesto. En forma sorpresiva, el film quedó autorizado, con escasos cortes, sin afectar la secuencia final de la rebelión. Fue estrenado en Buenos Aires en marzo de 1972, con enorme éxito.

1968 — THE DETECTIVE (El investigador). Dir. Gordon Douglas

Mia Farrow, que fue durante un tiempo la esposa de Frank Sinatra, tomó el papel de Norma en esta historia policial que Sinatra protagonizó. A los pocos días abandonó el rodaje y fue sustituida por Jacqueline Bisset, lo que obligó a rehacer parte del metraje.

En el montaje final desapareció el personaje interpretado por Betsy von Furstenberg, cuyo nombre ya no figura en el elenco oficial.

— *Filmfacts*, 1968.

1968 — PRUDENCE AND THE PILL (Prudencia y la píldora). Dir. Fielder Cook

Después de haber hecho un 60 por ciento del libreto, Cook abandonó el film, por diferencias de criterio con los productores. El resto fue dirigido por Ronald Neame, aunque su nombre no figura en los créditos.

— *Filmfacts*, 1968.

1968 — THE LONG DAY'S DYING (Todo un día para morir). Dir. Peter Collinson

Tras el anuncio de que el film sería exhibido inicialmente en el Festival de Cannes, el director Peter Yates (*Bullitt*) formuló un reclamo, pidiendo que el film fuera retirado, a menos que en los créditos se especificara: "Adaptación por Michael Deeley y Peter Yates."

Ese reclamo, visiblemente surgido de una tarea no reconocida, terminó por fracasar. Los créditos oficiales especifican que el tema está tomado de una novela de Alan White y que el libreto fue escrito por Charles Wood, sin mención de aquellos otros dos nombres.

—*Filmfacts*, 1968.

1968 — JIGSAW. Dir. James Goldstone

En 1965 Universal había filmado *Mirage* (Espejismo, dir. Edward Dmytryk), una intriga policial que presentaba a Gregory Peck como una víctima de amnesia y como presunto asesino de un político. En 1968 la misma empresa retomó el argumento (extraído de una novela de Howard Fast) para una segunda versión, dedicada a la TV. Aunque se mantiene la anécdota en sus líneas generales, la segunda versión cambia nombres de personajes, ambientación de los hechos y muchos datos secundarios

El film fue producido por Ranald MacDougall. El libreto también le pertenece, aunque por razones no aclaradas lo firmó con el seudónimo Quentin Werty. Contrariamente a lo calculado, el film no fue estrenado en televisión sino en una sala cinematográfica de Nueva York (mayo de 1968). No fue exhibido en Argentina.

—*Filmfacts*, 1968.

1968 — TEOREMA — Dir. Pier Paolo Pasolini

En el Festival de Venecia (1968), Laura Betti obtuvo el premio a mejor actriz por esta labor, y el film mismo recibió el premio de la Oficina Católica Internacional del Cine. Poco después, voceros del Vaticano se expidieron contra el film. Un juicio contra Pasolini y contra el productor Franco Rosellini, por cargos de obscenidad, fue presentado ante la justicia, pero los jueces fallaron que en virtud de su calidad artística el film no podía ser considerado obsceno. Sin embargo, el premio de la OCIC fue retirado por el Vaticano, en un acto sin precedentes (marzo de 1969), aduciéndose que el film "no corresponde a la idea que uno se hace de este premio" y que "no respeta la sensibilidad de la gente cristiana". Al devolver el premio, Pasolini hizo entrega también de otro premio anterior de la OCIC, obtenido por *Il Vangelo secondo Matteo* en 1964. En tal oportunidad declaró: "El viejo espíritu paternalista de la iglesia clerical, represivo y derogatorio, ha renacido tras el breve paréntesis del Papa Juan." (*Il Vangelo* había sido dedicado por Pasolini a la memoria de Juan XXIII.)

En marzo de 1969 *Teorema* se exhibió fuera de concurso en el Festival de Río de Janeiro, en medio de una enorme demanda de loca-

lidades. En abril el Ente de Calificación Cinematográfico aprobó el film para su estreno en Buenos Aires, con algunos cortes y la clasificación de no apto para menores de 18 años. Tres días después ese dictamen fue dejado en suspenso por orden del ministro del Interior, doctor Guillermo Borda, a quien se atribuye haber pedido que el Ente formara un segundo tribunal, para reconsiderar lo actuado. Ese paso se dio, y en mayo 8 el Ente revocó la autorización y prohibió el film. El distribuidor argentino Vicente Vigo presentó un recurso de amparo contra esa nueva resolución. Tras largas gestiones judiciales, en marzo de 1970 se concedió la autorización para el estreno de *Teorema*.

El film fue estrenado el viernes 3 de abril de 1970, con diversos cortes y una enorme recaudación. En la tarde del sábado 4, las exhibiciones fueron interrumpidas por la policía, aduciéndose órdenes superiores. En el mismo día sábado se conoció el texto de la ley 18.641, por la que el Poder Ejecutivo prohibía la exhibición de *Teorema* en todo el territorio nacional, advirtiendo que el incumplimiento de esa disposición sería castigado con la clausura de la sala. La ley fue acompañada por un mensaje del ministro del Interior, doctor Francisco Imaz (firmante de la ley junto a Onganía), donde manifiesta que el film "...se basa en un contenido cuya apreciación por los organismos administrativos intervinientes trasunta el desarrollo de cuestiones que agravian seriamente los principios morales y afectan los basamentos del núcleo familiar en cuya defensa el Estado debe agotar los remedios a su alcance".

En un reportaje posterior, concedido al semanario *Gente,* el ministro Imaz declaró, sin embargo, que no había visto *Teorema* y que sólo se basaba en la opinión de sus asesores. No existe certeza de que el presidente Onganía haya visto tampoco el film. En junio de 1970 ambos funcionarios fueron depuestos, cuando se produjo una nueva instancia revolucionaria en el gobierno argentino.

Por su parte, el distribuidor Vicente Vigo continuó las gestiones judiciales para que el estreno fuera autorizado, apoyándose en que no había precedentes, en toda la historia argentina, de una ley dictada específicamente para prohibir un film. En octubre de 1970 obtuvo un nuevo pronunciamiento judicial favorable, que revoca por inconstitucional la ley 18.641, autorizando en definitiva el estreno. Ese último fallo (de la sala en lo contencioso administrativo de la Cámara de Apelaciones en lo Federal) fue considerado definitivo en noviembre de 1970, dado que el Poder Ejecutivo dejó vencer el plazo legal para apelarlo. El nuevo estreno se produjo el 1º de enero de 1971, con una publicidad peculiar, que definía a *Teorema* como "la película más prohibida, la película más autorizada".

—*Filmfacts,* 1969.
—*Heraldo del Cine,* abril 8 y octubre 28, 1970.
—*Gaceta de los Espectáculos,* abril 14, 1970.

1969 — LOS NEURÓTICOS. Dir. Héctor Olivera

Durante más de una década, Olivera había oficiado como productor en el sello Aries, al lado de su socio el director Fernando Ayala. En 1968 Olivera debutó como director en *Psexoanálisis,* una comedia con elementos de frivolidad y de sátira al psicoanálisis. El éxito lo movió a idear una continuación, que se titularía *Los psexoanalizados,* cuyo rodaje se terminó en 1969.

En junio de 1969 el film fue llevado en consulta ante el Ente de Calificación, el que se expidió desfavorablemente: el estreno quedaría prohibido, a menos que se efectuaran algunos cortes en episodios que describían diversas formas de la perversión sexual. Ese pronunciamiento fue ratificado por el Ente en una segunda consulta del mismo mes de junio y en otra de setiembre. En octubre de 1969 el film ya estaba cortado y se le cambió el título por el de *Los neuróticos.* El Ente volvió a prohibirlo, en dictamen oficial (expediente 308/69).

En enero de 1970 admitió la posibilidad de recalificar el film en una nueva versión. Se expidió finalmente en noviembre, autorizándolo para público mayor de 18 años; este cambio de criterio fue atribuido al cambio de autoridades en el gobierno argentino (junio de 1970). El estreno se produjo en marzo de 1971.

1969 — JUSTINE. Dir. George Cukor

Durante una década los derechos cinematográficos de la novela de Durrell pasaron por las manos de los productores Walter Wanger y Darryl F. Zanuck, de los libretistas Joseph L. Mankiewicz e Ivan Moffat, entre otros. En setiembre de 1968, la filmación fue comenzada por 20th Century Fox, con Pandro S. Berman como productor, Joseph Strick como director, Larry Marcus como libretista. Los escenarios naturales fueron encontrados en Túnez, lo que ayuda a explicar que el elenco de la producción americana estuviera encabezado por figuras del cine europeo, como Dirk Bogarde, Anouk Aimee, Anna Karina.

A las ocho semanas, Strick estaba en conflicto con la empresa y abandonó el film. Se asignó a George Cukor como director y se procedió a reconstruir escenarios en Hollywood. La crítica señalaría después que Cukor era inocente de algunos errores del film y que su intervención había sido una tarea de salvataje. En el film terminado se aprovecharon algunas tomas exteriores que pertenecen claramente a la primera etapa del rodaje.

— *Sight and Sound*, primavera 1969.

1969 — TOPAZ. Dir. Alfred Hitchcock

El primero de los finales creados por Hitchcock para esta intriga de espionaje mostraba a los rivales (Frederick Stafford, Michel Piccoli) enfrentados en una cancha de fútbol. El duelo a pistola terminaba, imprevistamente, con que uno de los adversarios es muerto de un tiro disparado anónimamente desde una de las tribunas.

Esa secuencia no conformó a la empresa Universal y así Hitchcock marchó a París, donde rodó un segundo final: los rivales se enfrentaban en el aeropuerto de Orly, pero integrando grupos distintos, que estaban a punto de tomar aviones, uno para el Este y uno para el Oeste. Entre ambos se cambiaba un lejano saludo, que en las circunstancias parecía muy irónico.

Curiosamente, la empresa probó suerte con un tercer final, que no exigía rodaje: una toma de la casa del espía (Piccoli), combinada con el sonido de un disparo, para sugerir su suicidio. Pero también se dejó de lado esta idea, y se volvió a la secuencia de Orly.

Hitchcock ha declarado que el fragmento del duelo en la cancha de fútbol sería obsequiado a la Cinemateca Francesa.

— *Sight and Sound*, invierno 1969-70.

1969 — UFA CON EL SEXO. Dir. Rodolfo Kuhn

Este film argentino resultó prohibido en enero de 1969 por el Instituto Nacional de Cinematografía, tras un dictamen de una Junta Asesora Honoraria, integrada por dos productores, dos distribuidores, un exhibidor y dos funcionarios del Instituto. Se aplicó en el caso una disposición de la ley de fomento cinematográfico, que permite al Instituto negar certificados de exhibición a las películas nacionales "que atenten contra el estilo nacional de vida o las pautas culturales de la comunidad argentina" (ley 17.741, art. 13).

Once meses después, el Instituto debió contestar a una presentación judicial, explicando los motivos de su acción. El escrito respectivo contiene una descripción de *Ufa con el sexo,* como un film donde una joven prostituta ve administrados sus ingresos por su madre, se niega a casarse con un candidato porque sería mal negocio dejar de trabajar, y cuando finalmente se casa descubre que abandonar la prostitución no trae la felicidad. A continuación el Instituto opina, en parte:

"Se observa el intento permanente por sugerir una clase decadente, materialista y con valores éticos y morales particulares, los que por proyección pueden extenderse a todo un grupo social.

"El film deja un sedimento terriblemente amargo, destructor, co-

rrosivo y nihilista, que ataca fundamentales principios de nuestra moral cristiana y basamentos de nuestra organización social y familiar.

"La familia, que es la célula de toda sociedad organizada y democrática es presentada 'en serio' y en forma vergonzante, realizándose la apología de la prostitución en una grotesca burla de nuestras costumbres de vida.

"Al presentar falsos fieles, con dualidad en su conducta, se infiere un injusto agravio a la grey católica que integra la inmensa mayoría de nuestra población.

"En conclusión, la tónica disociadora y corrosiva del film, que se manifiesta en todo su desarrollo, atacando principios básicos de nuestra organización y estilo nacional de vida, son los fundamentos que ha tenido esta Dirección Nacional para encuadrar a la película *Ufa con el sexo* en el artículo 13 de la ley 17.741."

Tales manifestaciones del Instituto están contenidas en la nota 6130/69, fechada diciembre 30, 1969, dirigida al presidente de la Cámara de Apelaciones en lo Federal y Contencioso Administrativo, relativa a una acción de amparo que iniciara la productora. La reclamación de ésta no surtió efecto alguno. El film quedó terminado y prohibido, no sólo en su exhibición sino también en su exportación. El director estimó que eso supone una pérdida total de 25 millones de pesos viejos.

1969 — THE WILD BUNCH (La pandilla salvaje). Dir. Sam Peckinpah

Tras el antecedente de *Major Dundee* (Juramento de venganza, 1965), que sufrió grandes cortes a manos del productor, el director Sam Peckinpah confió poder hacer con cierta libertad un "western" lleno de violencia, esta vez con otro productor y otra distribuidora (Phil Feldman, Warner Brothers).

La primera versión de *Wild Bunch* fue lanzada inicialmente en Kansas City, con una duración de 190 minutos. Los primeros cortes fueron convenidos por el director, el productor y el Código de Producción, en parte por algunas líneas de diálogo que se conceptuaron audaces, en parte porque el metraje pareció excesivo para la exhibición comercial. Cuando llegó a Nueva York, el film duraba 140 minutos. Aun después de eso se introdujeron otros cortes, detallados por el crítico Vincent Canby en un artículo de *The New York Times*, que llegaban a otros ocho minutos.

El registro de duraciones del film pasó a tener desde entonces una gran variedad. Una recopilación al respecto debe incluir los datos de *Los Angeles Times* (148 minutos), *Variety*, de Nueva York (145),

*The Monthly Film Bulletin*, de Londres (139); *The Washington Post* (135). En Buenos Aires el estreno se produjo con 115 minutos. No hay duda de que en este último caso se agregaron cortes por la censura argentina, ya que la versión exhibida pocas semanas antes en Uruguay era más larga.

—*Filmfacts*, 1969.
—*Sight and Sound*, otoño 1969.
—*The Monthly Film Bulletin*, octubre de 1969.
—*Heraldo del Cine*, 1970.

## 1969 — THE APPOINTMENT (La cita). Dir. Sidney Lumet

Esta variante del *Otelo* describe cómo un abogado italiano se enamora de una mujer, se casa con ella y la vigila reiteradamente, por sospechar que trabaja clandestinamente en un prostíbulo. La imprecisión de esos datos y la dificultad de confirmar o desechar esos temores se estiran durante el metraje, en un estilo narrativo que algunos críticos han comparado con los hábitos de Michelangelo Antonioni.

Exhibido en el Festival de Cannes (1969), el film fue mal recibido por el público local, pero la Metro procedió sin embargo a la distribución extranjera (se estrenó en Buenos Aires en agosto de 1969). Simultáneamente, el crítico norteamericano Stephen Farber publicaba en *Sight and Sound* un análisis muy elogioso de ésta y otras obras de Lumet.

En el número siguiente de la misma revista, Farber señala que después de su artículo, la Metro procedió a cortar buena parte del metraje. Transcribe una carta del propio Lumet, quien señala que él ya no tiene derecho legal a supervisar los cortes y que éstos fueron introducidos por la empresa. Tras detallar algunas de las secuencias abreviadas u omitidas, Lumet subraya su escepticismo sobre el público de Cannes, que en 1962 ya se había burlado de otro film suyo, *Long Day's Journey into Night* (Viaje de un largo día hacia la noche).

—*Sight and Sound*, otoño 1969 e invierno 1969-70.
—*Heraldo del Cine*, 1969.

## 1969 — DEATH OF A GUNFIGHTER (Pueblo sin ley). Dir. Allen Smithee

El director Smithee no existe. En mayo de 1968, el rodaje del film había sido comenzado con el título de *Patch* y la dirección de Robert Totten, un nombre sin mayores antecedentes. Tras 25 días de trabajo, éste fue removido de su puesto por la empresa Universal y sustituido

por el veterano Don Siegel, quien completó el trabajo en dos semanas. Esa combinación llevó a inventar en definitiva un director inexistente, bajo el seudónimo Smithee.

Por motivos no establecidos, Universal lanzó el film recién en junio de 1969 al estreno norteamericano.

—*Filmfacts*, 1969.
—*The Monthly Film Bulletin*, noviembre de 1969.

1969 — PLAY DIRTY (La escoria del desierto). Dir. André de Toth

El rodaje comenzó en España bajo el título *Written on the Sand* (Escrito en la arena), pero de inmediato se hicieron modificaciones de producción y libreto. No sólo se cambió el título, sino que el actor Richard Harris entendió que su papel había sido muy reducido por ese arreglo, con lo que también abandonó el film, siendo sustituido por Nigel Davenport.

—*Filmfacts*, 1969.

1969 — ONE HUNDRED RIFLES (Cien rifles). Dir. Tom Gries

Después de ver el film en una función privada hecha en California, el libretista Clair Huffaker pidió que su nombre fuera eliminado de los créditos oficiales, aduciendo que "el producto terminado no tiene absolutamente ningún parecido con mi libreto original", y que "la arrogancia y la falta de colaboración de productor y director" habían causado esa discrepancia.

Los registros mantienen sin embargo el nombre de Huffaker.

—*Filmfacts*, 1969.
—*The Monthly Film Bulletin*, mayo de 1969.

1970 — THE STRAWBERRY STATEMENT (Las fresas de la amargura). Dir. Stuart Hagmann

De acuerdo a diversas crónicas, el asunto de este film estudiantil describe cómo un muchacho apolítico termina por unirse a sus compañeros cuando ocupan un edificio universitario. Las escenas finales muestran a la policía cuando entra a combatir esa situación con palos y gases, aunque los estudiantes están desarmados.

A fines de 1970 el film fue entregado por su distribuidora (Metro Goldwyn Mayer) al Ente de Calificación Cinematográfica, para obtener el permiso de estreno en Buenos Aires. El Ente pidió algunos

cortes, lo que alargó el trámite. En enero de 1971 el Ente cambió de criterio y resolvió prohibir totalmente la exhibición. No se dieron razones escritas de tal medida, pero verbalmente se adujo que se trataba de un film "político" y que "incitaba a los estudiantes a rebelarse contra la policía". Esa interpretación aparece impugnada por un cronista de *Heraldo,* quien después de ver el film en función privada sostiene que no hay tal incitación, que los estudiantes no agreden y que en cambio son agredidos.

—*Heraldo del Cine,* 1971. Se estrenó en 1974

1970 — ¿NI VENCEDORES NI VENCIDOS? Prod. Daniel Mallo

En entrevistas periodísticas, el productor señaló que le llevó dos años y medio recopilar el material cinematográfico, extraído de los noticiarios Sucesos Argentinos, Gaumont, Viznews, News of the Day y del Archivo General de la Nación. A eso se agregó una investigación periodística por Horacio de Dios. La idea era reconstruir la trayectoria política de Juan Domingo Perón, hasta su caída del gobierno en 1955.

Durante 1970, cuando la recopilación estuvo pronta, buena parte del movimiento peronista se oponía a la política del gobierno argentino presidido por Levingston. En enero de 1971 el estreno fue prohibido en todo el territorio nacional, mediante el decreto 226/71. Su texto señala que "es deber del Poder Ejecutivo Nacional asegurar la tranquilidad pública impidiendo aquellas actividades susceptibles de alterarla" e invoca facultades que surgirían del artículo 23 de la Constitución Nacional y del estado de sitio declarado por ley 18.262. En marzo de 1971 los productores recurrieron a la justicia, solicitando amparo contra esa medida gubernamental.

El film había sido presentado al Festival de Bilbao (1970), donde obtuvo medalla de oro ("a la película que mejor exalta los valores hispánicos"). En la Argentina la policía estaba facultada para confiscar las copias existentes en el territorio nacional, pero las que se hallaran fuera del país podían servir para exhibiciones libres. El film fue estrenado en Montevideo y Punta del Este durante febrero de 1971, al alcance del turismo argentino.

—*Heraldo,* 1971. Se estrenó en [illegible] 1972
—*Primera Plana,* 16 de febrero de 1971.

1970 — LA VALIJA. Dir. Enrique Carreras

La obra teatral de Julio Mauricio había sido estrenada en Buenos

Aires en 1968, alcanzando las 600 representaciones y varios premios. Cuenta la vida gris de un empleado de oficina, insatisfecho con la rutina diaria, que descarga en su mujer los conflictos que le afligen. Cuando descubre que ella lo engaña, se agrega otro drama a su vida, pero termina por perdonar la infidelidad de la esposa.

Los derechos de la adaptación cinematográfica fueron comprados por Argentina Sono Film en 1969, tras haber sondeado la posibilidad de que el asunto fuera aceptado por la censura y por el Instituto de Cinematografía. En junio 1970, la empresa llamó al autor y lo invitó a modificar el final, aparentemente porque el Instituto habría objetado la escena decisiva del perdón: "Es incurrir claramente en apología del pecado". Tras un cambio de ideas, el autor elaboró dos finales sustitutivos. En uno, la esposa corre tras el marido, implorando su perdón, pero la acción termina sin que se conozca la respuesta; en el otro, todo el episodio de la infidelidad es presentado como un sueño del protagonista.

Sin que el autor lo supiera, Argentina Sono Film rodó ambos finales. El primero apareció en las copias exhibidas en cines céntricos de Buenos Aires (el film fue calificado como "prohibido para menores de 14 años"); el segundo fue usado en salas de barrio. Esta dualidad de la empresa y del director fue denunciada pocos días después por el comentarista radial Hugo Guerrero Martinheitz, generando una violenta polémica pública en la que también intervinieron los intérpretes Luis Sandrini y Malvina Pastorino. Una relación de los hechos fue después publicada en la prensa por el mismo Mauricio, "para que se sepa que soy sonso pero no inmoral".

—*La Opinión*, 24 de junio de 1971.
—*Heraldo del Cine*, 1971.

1970 — MÉXICO, LA REVOLUCIÓN CONGELADA. Dir. Raymundo Gleyzer

El realizador argentino encontró en Londres a un grupo de mexicanos en exilio, quienes le hablaron de su país. En una prolongada visita a México, Gleyzer documentó cinematográficamente algunas realidades sociales, políticas y económicas, que en el conjunto suponen una crítica a la orientación de los últimos gobiernos mexicanos. En sustancia, el film sostiene que el Partido Revolucionario Institucional (PRI) ha traicionado los ideales de la revolución que invoca en su nombre. Así puntualiza que las elecciones no son democráticas, que la reforma agraria no se llevó a cabo, que subsisten el analfabetismo y la miseria, que los grupos gobernantes lucran con el sacrificio de las clases populares. Aunque estos conceptos asoman alguna vez en las palabras del

locutor, casi todo el film se apoya en la fuerza de sus imágenes. Algunos fragmentos surgen de la recopilación de material ajeno, desde los líderes de la revolución que se sucedieron desde 1911 y que se combatieron recíprocamente (Villa, Zapata, Obregón, Carranza, Madero) hasta el registro de la rebelión estudiantil de 1968, ferozmente reprimida por la policía. A ese material se incorporan reportajes hechos por Gleyzer a campesinos, funcionarios y dirigentes políticos, casi siempre reveladores por lo que dicen y aun por lo que procuran ocultar.

En octubre 1971 trascendió que esta obra de un argentino no podría ser exhibida en Argentina misma, aunque ya había sido elogiosamente recibida en Locarno, Cannes, Mannheim y en la televisión de Estados Unidos, Alemania y Suiza, además del contrato existente para varios países europeos. En abundantes declaraciones a la prensa argentina, Gleyzer señaló: "Lo que resulta paradójico y a la vez desalentador es que el Ente Nacional de Calificación Cinematográfica, ante un mero requerimiento de la embajada de México, prohiba en nuestro país la exhibición del film. El Ente se transforma así en censor político y acepta condicionar sus decisiones a meras presiones diplomáticas. Es más: me consta que el requerimiento de la embajada de México fue formulado sin consultar a la cancillería de su propio país, lo cual torna más irrisoria aun la decisión del Ente."

— *La Razón*, octubre 29, 1971 SE ESTRENÓ EN 1973

# FILMS PROHIBIDOS EN LA ARGENTINA

(Lista parcial. Datos a marzo 1972)

ACT OF THE HEART, Canadá, dir. Paul Almond, con Genevieve Bujold, Donald Sutherland (Universal). No

THE ACTIVIST, EE. UU., dir. Art Napoleon (Universal)

BABY LOVE, Gran Bretaña, dir. Alastair Reid, con Ann Lynn, Keith Barron (Metro). No

BEYOND THE VALLEY OF THE DOLLS, EE.UU., dir. Russ Meyer, con Dolly Read, Cynthia Myers (20th Century Fox). No

THE BOYS IN THE BAND, EE.UU., dir. William Friedkin, con Kenneth Nelson, Leonard Frey (Fox). Los Muchachos de la Banda, 1973

LA CHINOISE, Francia, dir. Jean Luc Godard, con Anne Wiazemsky, Jean Pierre Léaud. 1973 - Idem

THE CHRISTINE JORGENSEN STORY, EE.UU., dir. Irving Rapper, con John Hansen, Joan Tompkins (Artistas Unidos). No

THE DEVILS, Gran Bretaña, dir. Ken Russell, con Vanessa Redgrave, Oliver Reed (Warner). 1973 - Los Demonios

LA FIANCEE DU PIRATE, Francia, dir. Nelly Kaplan, con Bernardette Lafont (Paramount). No

LA HORA DE LOS HORNOS, Argentina, dir. Fernando Solanas, semidocumental sobre Argentina. 1973

JAG AR NYFIKEN - GUL (Soy curiosa, Amarillo), Suecia, dir. Vilgot Sjoman, con Lena Nyman. 1974

JEG - EN KVINDE, II (Yo, mujer, II), Dinamarca, dir. Mac Ahlberg, con Gio Petré, Lars Lunde (Metro). No

THE MAGIC GARDEN OF STANLEY SWEETHEART, dir. Leonard Horn, con Don Johnson, Linda Gillin (Metro). No

MAKING IT, EE.UU., dir. John Erman, con Kristoffer Tabori, Marilyn Mason. No

LA MATRIARCA, Italia, dir. Pasquale Festa Campanile, con Catherine Spaak, Jean Louis Trintignant. No

MÉXICO, LA REVOLUCIÓN CONGELADA, Argentina, dir. Raymundo Gleyzer. Est 1973

MORE, Luxemburgo, dir. Barbet Schroeder, con Mimsy Farmer, Klaus Grunberg. No

MYRA BRECKINRIDGE, EE.UU., dir. Michael Sarne, con Mae West, Raquel Welch, John Huston (Fox). 1974 - Idem

¿NI VENCEDORES NI VENCIDOS?, Argentina, prod. Daniel Mallo, documental sobre el peronismo en la Argentina.[1]

PERFORMANCE, Gran Bretaña, dirs. Donald Cammell y Nicolas Roeg, con James Fox, Mick Jagger (Warner). No

PRETTY MAIDS ALL IN A ROW (Querido profesor), EE.UU., dir. Roger Vadim, con Rock Hudson, Angie Dickinson (Metro). 1972

QUELLA PICCOLA DIFFERENZA, Italia, dir. Duccio Tessari, con Pino Caruso, Juliette Mayniel (Warner). No

SATYRICON, Italia, dir. Federico Fellini, con Martin Potter, Hiram Keller (Artistas Unidos).[2]

THE STRAWBERRY STATEMENT (Las fresas de la amargura), dir. Stuart Hagmann, con Bruce Davison, Kim Darby (Metro). Est 1974

SUR LA ROUTE DE SALINA, Francia-Italia, dir. Georges Lautner, con Mimsy Farmer, Robert Walker (Metro). Est 1974

UFA CON EL SEXO, Argentina, dir. Rodolfo Kuhn, con Elsa Daniel, Iris Marga. No

UNA MUJER, UN PUEBLO, Argentina, dir. Juan Schröder, documental sobre Eva Duarte de Perón.

[1] Tras un largo trámite judicial, la Suprema Corte de Justicia levantó en mayo de 1972 la prohibición de *¿Ni vencedores ni vencidos?*

[2] Después de algunos cortes, el Ente de Calificación Cinematográfica autorizó el estreno de *Satyricon*, en mayo 1972.

APÉNDICE II

# FUENTES INFORMATIVAS

## LIBROS

Hollis Alpert: *The Dreams and the Dreamers*, Macmillan Co., New York, 1962.
Roy Armes: *French Cinema since 1946*, dos tomos, Zwemmer Ltd., Londres, 1966.
John Bainbridge: *Garbo*, Doubleday, New York, 1955.
Alvah Bessie: *Inquisition in Eden*, Macmillan Co., New York, 1965.
Peter Bogdanovich: *Fritz Lang in America*, Movie Magazine Ltd., Londres, 1967.
Yves Boisset: ver Jean-Pierre Coursodon.
Gaston Bounoure: *Alain Resnais*, Editions Seghers, París, 1962.
Kevin Brownlow: *The Parade's Gone By*, Ed. Secker & Warburg, Londres, 1968.
Ian Cameron: *Michelangelo Antonioni*, monografía publicada como Vol. XVI, Nº 1 del Film Quarterly, University of California Press, Berkeley, 1962.
Charles Chaplin: *My Autobiography*, The Bodley Head, Londres, 1964.
John Cogley: *Report on Blacklisting*; Vol. I, *Movies*; Vol. II, *Radio, Television*; The Fund for the Republic, USA, 1956.
Jean-Pierre Coursodon e Yves Boisset: *Vingt ans de cinéma américain*, ed. C.I.B., París, 1961.
Peter Cowie: *Sweden*, dos volúmenes, Zwemmer Ltd., Londres, y A. S. Barnes & Co., New York, 1970.
Bosley Crowther: *The Lion's Share*, E. P. Dutton & Co., New York, 1957.
Carlos Fernández Cuenca: *Erich von Stroheim*, Filmoteca Nacional de España, Madrid, 1964.
Carlos Fernández Cuenca: *La obra de S. M. Eisenstein*, Filmoteca Nacional de España, Madrid, 1965.
Joel W. Finler: *Stroheim*, Movie Magazine Ltd., Londres, 1967.
Philip French: *The Movie Moguls*, Weidenfeld & Nicolson, Londres, 1969.
Lillian Gish: *The Movies, Mr. Griffith and Me*, Prentice-Hall Inc., Englewood Cliffs, New Jersey, 1969.
Joel Greenberg: ver Charles Higham.
Richard Griffith: *The World of Robert Flaherty*, Duell, Sloan and Pearce, New York, 1953.
Richard Griffith: ver Paul Rotha.
Leslie Halliwell: *The Filmgoer's Companion*, MacGibbon and Kee Ltd., Londres, 1968.
Lillian Hellman: *An Unfinished Woman*, Little, Brown & Co., Boston, 1969.
Nina Hibbin: *Eastern Europe*, A. Zwemmer Ltd., Londres, y A. S. Barnes & Co., New York, 1969.

Charles Higham y Joel Greenberg: *The Celluloid Muse*, Angus & Robertson, Ltd., Londres, 1969.
Robert Hughes y otros: *Film: Book 2 (Films of Peace and War)*, Grove Press, Inc., New York, 1962.
David Stewart Hull: *Film in the Third Reich. A Study of the German Cinema, 1933-45*, University of California Press, Berkeley y Los Angeles, 1969.
Lewis Jacobs: *The Rise of the American Film*, Harcourt, Brace & Co., New York, 1939.
Pauline Kael: *Kiss Kiss Bang Bang*, Little, Brown & Co., Boston, 1968.
John Keats: *Howard Hughes*, MacGibbon & Kee, Londres, 1967.
Jim Kitses: *Horizons West*, colección Cinema One, ed. Thames and Hudson Ltd. The British Film Institute, Londres, 1969.
Dorothy Knowles: *The Censor, the Drama and the Film, 1900-1934*, Allen & Unwin, Londres, 1934.
Hedy Lamarr: *Ecstasy and Me*, Fawcett-Crest, New York, 1966.
John Howard Lawson: *Theory and Technique of Playwriting and Screenwriting*, G. P. Putnam's Sons, 1949.
John Howard Lawson: *Film in the Battle of Ideas*, Masses and Mainstream, New York, 1953.
Jay Leyda: *Kino - A History of the Russian and Soviet Film*, Allen and Unwin, Londres, 1960.
Dwight MacDonald: *El cine soviético, una historia y una elegía*, edit. Sur, Buenos Aires, 1956.
Axel Madsen: *Billy Wilder*, Secker & Warburg (en asociación con Sight and Sound y The British Film Institute), Londres, 1968.
Paul Mayersberg: *Hollywood, the Haunted House*, Penguin Books, Harmondsworth, Middlesex (Inglaterra), 1969.
Tom Milne: *Losey on Losey*, Secker & Warburg (en asociación con Sight and Sound y The British Film Institute), Londres, 1967.
Tom Milne: *Mamoulian*, Thames & Hudson (en asociación con Sight and Sound y The British Film Institute), Londres, 1969.
Jean Mitry: *John Ford*, RIALP, Madrid, 1960.
Arthur Mizener: *The Far Side of Paradise (A Biography of F. Scott Fitzgerald)*, Eyre & Spottiswoode, Londres, 1951.
Peter Noble: *The Fabulous Orson Welles*, Hutchinson & Co., Londres, 1956.
Geoffrey Nowell-Smith: *Visconti*, Secker & Warburg (en asociación con Sight and Sound y The British Film Institute), Londres, 1967.
Gerald Pratley: *The Cinema of John Frankenheimer*, A. Zwemmer Ltd., Londres, y A. S. Barnes & Co., New York, 1969.
Donald Richie: *The Films of Akira Kurosawa*, University of California Press, Berkeley y Los Angeles, 1965.
Gian Luigi Rondi: *Italian Cinema Today*, Dobson Books, Londres, 1966.
Lillian Ross: *Picture*, Victor Gollancz Ltd., Londres, 1953.
Paul Rotha y Richard Griffith: *The Film Till Now*, Vision Press, Londres, 1949.

Richard Roud: *Godard,* Secker & Warburg (en asociación con Sight and Sound y The British Film Institute), Londres, 1967.
Georges Sadoul: *French Film,* Falcon Press, Londres, 1953.
Georges Sadoul: *Historia del Cine,* Ediciones Losange, Buenos Aires, 1956.
Georges Sadoul: *Le cinéma pendant la guerre,* Ed. Denoel, París, 1954.
Andrew Sarris: *The Films of Josef von Sternberg,* The Museum of Modern Art, New York, 1966.
Andrew Sarris y otros: *Interviews with Film Directors,* Avon Books, New York, 1967.
Luda y Jean Schnitzer, *Vingt ans de cinéma sovietique,* ed. C.I.B., París, 1963.
Murray Schumach: *The Face on the Cutting Room Floor (The story of movie and television censorship),* William Morrow and Co., New York, 1964.
Marie Seton: *Eisenstein, A Biography,* The Bodley Head, Londres, 1952.
Oswald Stack: *Pasolini,* Thames and Hudson (en asociación con Sight and Sound y The British Film Institute), Londres, 1969.
Daniel Talbot y otros: *Film: An Anthology,* Simon and Schuster, New York, 1959.
René Thevenet y otros: ABC, Annuaire Biographique du Cinéma et de la Television, Contact Editions, París, 1954 y 1957.
Bob Thomas: *King Cohn,* G. P. Putnam's Sons, New York, 1967.
Boh Thomas: *Thalberg, Life and Legend,* Doubleday, 1969.
Bob Thomas: *Selznick,* Doubleday & Co., New York, 1970.
François Truffaut: *Le cinéma selon Hitchcock,* Robert Laffont, París, 1966.
Varios autores: *Catalog of Copyright Entries - Motion Pictures,* Library of Congress, Washington; en cuatro tomos: 1894-1912; 1912-1939; 1940-1949; 1950-1959.
Varios autores (recopilación por Roger Manvell): *The Cinéma 1951,* Penguin Books, Harmondsworth, Middlesex, 1951.
Varios autores: *Jean Vigo,* ed. Premier Plan, París, 1961.
Varios autores: *Filmlexicon degli autori e delle opere,* ediciones Bianco E. Nero, Roma. En siete tomos publicados desde 1958 a 1967.
Varios autores: *Motion Picture Almanac,* un volumen anual, Quigley Publications, New York.
Varios autores: *Annuario del Cinema Italiano, 1953-54,* Cinedizione, Roma, 1953.
Josef von Sternberg: *Fun in a Chinese Laundry,* Macmillan Co., New York, 1965.
Walter Wanger y Joe Hyams: *My Life with Cleopatra,* Bantam Books, New York, 1963.
Herman G. Weinberg: *Josef von Sternberg,* E. P. Dutton & Co., New York, 1967.
Herman G. Weinberg: *The Lubitsch Touch,* E. P. Dutton & Co., New York, 1968.

## FOLLETOS

*J. A. Bardem,* Cuaderno de Cine Nº 4, Universidad Nacional Autónoma de México, 1962.

*René Clair*, cuaderno de Cine Universitario del Uruguay, Montevideo, 1962.
*Luis García Berlanga*, filmografía de Cine Universitario del Uruguay, Montevideo, 1960.
*Samuel Goldwyn, the Producer and His Films*, por Richard Griffith; edición del Museum of Modern Art, New York, 1956.
*The Cinema of Howard Hawks*, por Peter Bogdanovich, publicado por el Museum of Modern Art, New York, 1962.
*An Index to the Films of Lewis Milestone*, por Charles Shibuk, edición del autor, New York, 1958.
*Max Ophuls*, por Richard Roud, editado por The British Film Institute, Londres, 1958.
*Six Talks on G. W. Pabst*, por Gideon Bachman, editado por Cinemages, New York, 1955.
*Filmografía de Gérard Philipe*, publicada por Cine Universitario del Uruguay, Montevideo, 1959.
*Greed y Erich von Stroheim*, texto publicado (con otros trabajos) por Cinemages New York, 1954.
*Homenagem a Erich von Stroheim*, folleto dirigido por P. E. Sales-Gomes, editado con motivo del Festival de San Pablo, 1954.
*An Index to the Films of William Wyler*, por Charles Shibuk, edición del autor, New York, 1957.
*Hearings Before the Committee on Un-American Activities, House of Representatives*, Washington, 1952 (contiene testimonios de Elia Kazan, Edward G. Robinson, Michael Blankfort y otros).
*La Terra trema*, folleto de Cine Universitario del Uruguay, Montevideo, 1964.
*Soviet Films*, textos de V. Pudovkin, G. Alexandrov e I. Piryev; edición de People's Publishing House Ltd., Bombay, India, 1951.
*IDHEC* (Institute des Hautes Études Cinematographiques); folletos sobre films de Autant-Lara, Becker, Clouzot, Renoir, Bresson, Carné, Delannoy, y Clement; editado en París sin fecha (probablemente 1951).
*Japanese Films*, publicación anual de Uni-Japan, Tokio.
*Unitalia*, folleto anual sobre la producción italiana, publicado en Roma.
*National Film Theatre*, folletos de programación, editados en Londres.
*Diálogos de La terra trema*, folleto editado por Cine Club Núcleo, Buenos Aires, 1963.

## REVISTAS Y DIARIOS

*Cahiers du Cinéma*, mensual, 8, rue Marbeuf, Paris, VIII.
*Cine Club*, publicación del Cine Club del Uruguay, Rincón 567, Montevideo.
*Cine y Medios*, Casilla Correo 5308, Buenos Aires.
*Cinema*, P. O. Box 1309, Hollywood 28, California, USA.
*El País*, diario, Plaza Libertad 1168, Montevideo, Uruguay.
*Film*, publicación de Cine Universitario del Uruguay, Soriano 1227, Montevideo (aparecieron 22 números durante 1952-55).

*Film Culture,* publicación irregular, editada por Jonas Mekas, P. O. Box 1499, New York 1, NY.

*Filmfacts,* P. O. Box 213, Village Station, New York 10014; aparece desde 1958; en 1970 comenzó a publicarse en acuerdo con el American Film Institute.

*Film Journal,* New Melbourne Film Group, 5 Zetland Road Mount Albert E. 1º Victoria, Australia.

*Film Quarterly,* The University of California Press, Berkeley, California 94720; cuatro números anuales, fechados primavera, verano, otoño, invierno.

*Films and Filming,* mensual, Hansom Books Ltd., Artillery Mansions, 75 Victoria Street, London S. W. 1.

*Films in Review,* 210 E. 68th Street, New York NY 10021; diez ejemplares anuales.

*Focus on Film,* editada por The Tantivy Press, 108 New Bond Street, Londres; cuatro ejemplares anuales.

*Frontier,* Suite 211, 223 South Beverly Drive, Beverly Hlls, California, USA (dirección de 1954).

*Gaceta de los Espectáculos,* semanario, Sarmiento 2046, Buenos Aires.

*Gente de Cine,* Lavalle 2168, esc. 37, Buenos Aires.

*Heraldo del Cinematografista* (desde enero 1967 *Heraldo del Cine*), semanario, Montevideo 443, Buenos Aires.

*La Prensa,* diario, Avenida de Mayo 567, Buenos Aires.

*Marcha,* semanario, Bartolomé Mitre 1418, Montevideo, Uruguay.

*Montage,* editado por la Anandam Film Society, Aidun Building, Girgaum Road, Bombay 2, India.

*Monthly Film Bulletin,* publicación mensual del British Film Institute, 81 Dean Street, Londres W 1.

*Motion Picture Herald,* semanario, editado por Quigley Publications, New York.

*New Movies,* publicación del National Board of Review, Educational Bldg., 70 Fifth Ave., New York 11, NY (dirección de 1945).

*Nuevo Film,* publicación irregular de Cine Universitario del Uruguay, Soriano 1227, Montevideo.

*N. Y. Film Bulletin,* 3139 Arnow Place, New York 61, NY (datos de 1961).

*La Opinión,* Reconquista 585, Buenos Aires.

*Revista de Derecho Penal y Criminología,* publicada por *La Ley,* Tucumán 1471, Buenos Aires.

*Screen Facts,* P. O. Box 154, Kew Gardens, New York, 11415.

*Sequence,* publicación del London Film Club, 11 Kinloch Drive, *London,* N. W. 9 (publicó solamente 14 ejemplares durante 1947-52).

*Sight and Sound,* publicación del British Film Institute, 81 Dean Street, Londres, W 1 (cuatro ejemplares anuales, fechados primavera, verano, otoño, invierno; tenía mayor frecuencia antes de 1952).

*Tiempo de Cine,* publicación de Cine Club Núcleo, Lavalle 2016, 8º, Buenos Aires.

# ÍNDICE DE FILMS CITADOS

Boone, Frankie Avalon, Linda Cristal; pág. 174.

*Aleksandr Nevski* (Alejandro Nevsky), URSS., 1938; prod. Mosfilm; dir. S. M. Eisenstein; libr. Pietr Pavlenko y Eisenstein; escen. y montaje, Eisenstein; fot. Eduard Tisse; mús. Sergei Prokofiev; con Nikolai Cherkasov, Nikolai Ojlopkov, Aleksandr Abrikosov, Dmitri Orlov, Vassilli Novikov, Nikolai Arski, Varvara Massilitinova; pág. 74.

*Alma de valiente.* V. *The Red Badge of Courage.*

*Amarga victoria.* V. *Amere victoire.*

*Amargo retorno.* B. *Bus Riley's Back in Town.*

*Ambición de mujer.* V. *I Can Get It for You Wholesale.*

*Amére victoire* (Amarga victoria), Francia, 1957; prod. Paul Graetz-Columbia; dir. Nicholas Ray; Libr. René Hardy; fot. (Cpe.), Michel Kelber; dir. art. Jean D'Eaubonne; con Richard Burton, Curd Jurgens, Ruth Roman, Raymond Pellegrin, Sean Kelly, Anthony Bushell; pág. 158.

*Amore, It*alia, 1948; prod. Tania Film; dir. y prod. Roberto Rossellini; 1) *La voce umana,* texto de Jean Cocteau, fot. Robert Juillard, escen. Christian Bérard, con Anna Magnani; 2) *Il miracolo,* libr. Federico Fellini, Tullio Pinelli, Rossellini; fot. Aldo Tonti; mús. Renzo Rossellini; Con Anna Magnani, Federico Fellini; pág. 118.

*Amore in cittá,* Italia, 1953; prod. Faro Film; primer y último número de la revista "Lo Spettatore", producida por Cesare Zavattini, Riccardo Ghione y Marco Ferreri; episodios dirigidos por Dino Risi (*Paradiso per 4 ore*), Federico Fellini (*Una agenzia matrimoniale*), Cesare Zavattini (*Storia di Caterina*), Alberto Lattuada (*Gli italiani si voltano*), Michelangelo Antonioni (*Tentato suicidio*) y Carlo Lizzani (*L'amore che si paga*); libretos de Antonioni, Buzzi, Chiarini, Malerba, Pinelli, Veltroni y Zavattini; fot. Gianni Di Venanzo; mús. Mario Nascimbene; decorados, Gianni Polidori; con Antonio Cifariello y actores no profesionales; pág. 136.

*Amores de un príncipe, Los.* V. *Merry Go Round.*

*An American Romance* (Tierra de esperanza) EEUU., 1944; prod. MGM; dir. King Vidor; libr. Herbert Dalmas y Willam Ludwig sobre idea de King Vidor; fot. (Techn.), Harold Rosson; mús. Louis Gruenberg; con Brian Donlevy, Ann Richards, Walter Abel, John Qualen, Stephen McNally; pág. 101.

*Ángel azul, El.* V. *The Blue Angel.*

*Angel Baby* (El diablo en la carne), EEUU., 1961; prod. Madera-Allied Artists; dir. Paul Wendkos; libr. Orin Borsten, Paul Mason y Samuel Roeca, sobre novela de Elsie Oaks Barber; fot. Haskell Wexler y Jack Marta; mús. Wayne Shanklin; con Salome Jens, George Hamilton, Mercedes McCambridge, Joan Blondell, Henry Jones; pág. 181.

*Angeles del infierno.* V. *Hell's Angels.*

*Anna Karenina.* V. *Love.*

*Apache,* EEUU., 1954, prod. Hecht-Lancaster-Artistas Unidos; dir. Robert Aldrich; libr. James R. Webb sobre novela de Paul I. Wellman; fot. Ernest Laszlo; mús. David Raksin; con Burt Lancaster. Jean Peters, -John McIntire, Charles Buchinsky (Bronson), John Dehner, Paul Guilfoyle; pág. 142.

*Appointment, The* (La cita), EEUU-Italia, 1969, prod. Metro Goldwyn Mayer; dir. Sidney Lumet; libr. James Salter; fot. (color) Carlo Di Palma; mús. John Barry y Don Walker; con Omar Sharif, Anouk Aimee, Lotte Lenya, Paola Barbara, Didi

Perego, Luigi Proietti, Fausto Tozzi; pág. 223.

*Arch of Triumph* (Arco de triunfo), EEUU., 1948; prod. Enterprise-Artistas Unidos; dir. Lewis Milestone; libr. Milestone y Harry Brown, sobre novela de Erich Ma. Remarque; fot. Russell Metty; dir. art. William Cameron Menzies; mús. Morris Stoloff; con Ingrid Bergman, Charles Boyer, Charles Laughton, Louis Calhern, Ruth Warrick, Roman Bohnen, J. Edward Bromberg, Feodor Chaliapin; pág. 118.

*¿Arde París?* V. *¿Paris brule-t-il?*

*Aretes de la gitana, Los.* V. *Golden Earrings.*

*Armas prohibidas.* V. *Billy the Kid.*

*Armored Attack.* V. *North Star*

*Asesinos, Los.* V. *The Killers.*

*Atalante, L'*, Francia, 1933-34; dir. Jean Vigo; libr. Vigo y Albert Riera, sobre un tema de Jean Guinée; fot. Boris Kaufman; mús. Maurice Jaubert; con Michel Simon, Dita Parlo, Jean Dasté, Louis Lefévre, Gilles Magaritis; pág. 58.

*Ataque blindado.* V. *North Star.*

*Auberge Rouge, L'*, Francia, 1951; dir. Claude Autant-Lara; libr. Jean Aurenche, Pierre Bost y Autant-Lara; fot. André Bac; escen. Max Douy; mús. René Cloerec; con Fernandel, Francoise Rosay, Carette, Marie Claude Oliva, Grégoire Aslan; pág. 127.

*Balcony, The*, EEUU., 1963; prod. Allen-Hodgdon; dir. Joseph Strick; libr. Ben Maddow sobre pieza teatral de Jean Genet; fot. George Folsey; mús. Igor Stravinsky; con Shelley Winters, Peter Falk, Lee Grant, Ruby Dee, Peter Brocco, Kent Smith; Jeff Corey; pág. 191.

*Barefoot Contessa, The* (La condesa descalza), EEUU-Italia, 1954; prod. Figaro-Artistas Unidos; dir. y libr. Joseph L. Mankiewicz; fot. (Techn.), Jack Cardiff; mús. Mario Nascimbene; con Ava Gardner, Humphrey Bogart, Edmond O'Brien, Marius Goring, Rossano Brazzi, Valentina Cortesa, Elizabeth Sellars, Franco Interlenghi; pág 139.

*Barretts of Wimpole Street, The* (La familia Barrett), EEUU., 1934; prod. Metro Goldwyn Mayer; dir, Sidney Franklin; libr. Ernst Vajda, Claudine West, Donald Ogden Stewart sobre pieza teatral de Rudolf Besier; fot. William Daniels; con Norma Shearer, Fredric March, Charles Laughton, Maureen O'Sullivan, Katharine Alexander, Una O'Connor, Ralph Forbes; pág. 61.

*Battle of San Pietro, The*, EEUU., 1944, rodaje en Italia; semidocumental dirigido por John Huston, con la colaboración de Jules Buck; mús. Dimitri Tiomkin; pág. 100.

*Bel-Ami*, Francia-Austria, 1954; dir. Louis Daquin; libr. Daquin, Vladimir Pozner y Roger Vailland sobre el relato de Guy de Maupassant; fot. (Agfacolor), Nicholas Hayer; dir. art. Leon Barsacq, Leopold Metzenbauer; mús. Hanns Eisler; con Jean Danet, Renée Faure, Anne Vernon, Christl Mardayn; pág. 144.

*Belinda.* V. *Johnny Belinda*

*Belle de jour*, Francia-Italia, 1967; prod. Robert y Raymond Hakim; dir. Luis Buñuel; libr. Buñuel y Jean Claude Carriere, sobre novela de Joseph Kessel; fot. (Eastman), Sacha Vierny; fot. adic. Philippe Brun; con Catherine Deneuve, Jean Sorel, Genevieve Page, Michel Piccoli, Pierre Clementi, Macha Meril, Francisco Rabal, Francoise Fabian; pág. 211.

*Bells Are Ringing* (Esta rubia vale un millón), EEUU.,1960; prod. Arthur Freed-MGM; dir. Vincente Minne-

lli; libr. Betty Comden y Adolph Green sobre su propia comedia; fot. (Metrocolor, Cpe.), Milton Krasner; canciones por Jule Styne; con Judy Holliday, Dean Martin, Fred Clark, Eddie Foy, Jean Stapleton, Ruth Storey; pág. 172.

*Ben-Hur,* EEUU., 1959, rodaje en Italia; prod. MGM; dir. William Wyler; libr. Karl Tunberg sobre novela de Lew Wallace; fot. (Techn. Camera 65),, Robert Surtees; fot. adic. Harold E. Wellman y Pietro Portalupi; directores de segunda unidad, Yakima Canutt, Andrew Marton, Mario Soldati; mús. Miklos Rozsa; con Charlton Heston. Jack Hawkins. Stephen Boyd, Haya Harareet, Hugh Griffith, Martha Scott, Sam Jaffe, Cathy O'Donnell, Finlay Currie; pág. 170.

*Bésame mortalmente.* V. *Kiss Me deadly.*

*Bestias de la ciudad.* V. *The Garment Jungle.*

*Beyond a Reasonable Doubt* (Más allá de la duda), EEUU., 1956, prod. RKO; dir. Fritz Lang; prod. Bert Friedlob; libr. Douglas Morrow; fot. William Snyder; mús. Herschel Burke Gilbert; con Dana Andrews, Joan Fontaine, Sidney Blackmer, Shepperd Strudwick; pág. 154.

*Bezhin Meadow,* URSS, 1935-37, dir. S. M. Eisenstein; libr. Aleksandr Rjechevsky, Eisenstein, Isaak Babel; fot. Eduard Tisse; con Vitya Kartashov, Boris Zajava, N. Jmelev, Elena Telecheva; film inconcluso; pág. 64.

*Bhowani Junction* (Destinos cruzados), Gran Bretaña-EEUU., 1955, rodaje en India; prod. Pandro S. Berman-MGM; dir. George Cukor; libr. Sonya Levyen e Ivan Moffat, sobre novela de John Masters; fot. (Eastman Cinesmacope), F. A. Young; mús. Miklos Rozsa; con Ava Gardner, Stewart Granger, Bill Travers, Abraham Sofaer; pág. 154.

*Big Night, The* (La noche del odio), EEUU., 1951; prod. Philip Waxman-Artistas Unidos; dir. Joseph Losey; libr. Hugo Butler, Ring Lardner, Stanley Ellin y Losey, sobre novela de Ellin; fot Hal Mohr; mús. Lyn Murray; con John Barrymore Jr., Preston Foster, Howard Chamberlin, Howard St. John, Dorothy Comingore, Joan Lorring; pág. 128.

*Bigger Than Life* (Delirio de locura), EEUU., 1956; prod. James Mason-20th Century Fox; dir. Nicholas Ray; libr. Cyril Hume y Richard Maibaum, sobre un relato de Berton Roueche; fot. (Eastman, Cpe.), Joe MacDonald; mús. David Raksin; con James Mason, Barbara Rush, Walter Matthau, Robert Simon, Christopher Olsen; pág. 155.

*Billy the Kid* (Armas prohibidas), EEUU., 1930; prod. MGM; .dir King Vidor; libr. Wanda Tuchock, Laurence Stallings, Charles Mac Arthur, sobre libro de Walter Noble Burns; fot. Gordon Avil; con Wallace Beery, Johnny Mack Brown, Kay Johnson, Karl Dane, Blanche Frederici; pág. 46.

*Birman of Alcatraz* (La celda olvidada), EEUU., 1962; prod. Harold Hecht - Artistas Unidos; dir. John Frankenheimer; libr. Guy Trosper, sobre libro de Thomas E. Gaddis; fot. Burnett Guffey; mús. Elmer Bernstein; con Burt Lancaster, Karl Malden, Thelma Ritter, Neville Brand, Betty Field, Telly Savalas, Edmond O'Brien; pág. 189.

*Bitter Victory.* V. Amere victoire.

*Blackboard Jungle* (Semilla de maldad), EEUU., 1955; prod. Pandro S. Berman-MGM; dir. Richard Brooks; libr. Brooks sobre novela de Evan Hunter; fot. Russell Harlan; mús. Charles Wolcott; con Glenn Ford, Anne Francis, Louis Calhern, Margaret Hayes, Sidney Poitier, Vic Morrow; pág. 146.

*Blockade* (Bloqueo), EE.UU., 1938; prod. Walter Wanger-Artistas Unidos; dir. William Dieterle; libr. John Howard Lawson; fot. Rudolph Mate; mús. Boris Morros; con Henry Fonda, Madeleine Carroll, Leo Carrillo, John Halliday, Vladimir Sokoloff; pág. 74.

*Blue Angel, The* (El ángel azul), EE.UU., 1959; prod. Jack Cummings-20th Century Forv; dir. Edward Dmytryk; libr. Nigel Balchin, sobre libreto anterior de Karl Zuckmayer, Karl Vollmoeller y Robert Liebman, sobre novela de Heinrich Mann; fot. (De Luxe, Cpe.), Leon Shamroy; mús. Hugh Friedhofer; con May Britt, Curt Jurgens, Theodore Bikel, John Banner, Ludwig Stossel; pág. 166.

*Blue Denim* (Los adolescentes), EE.UU. 1959; prod. Charles Brackett-20th Century Fox; dir. Philip Dunne; libr. Dunne y Edith Sommer, sobre pieza teatral de James Leo Herlihy y William Noble; fot. (Cpe.), Leo Tover; mús. Bernard Herrmann; con Carol Lynley, Brandon De Wilde, MacDonald Carey, Marsha Hunt, Warren Berlinger, Buck Class; pág. 170.

*Boccaccio 70*, Italia-Francia, 1961; prod. Concordia-Cineriz-Francinex-Gray; prods. Carlo Ponti y Antonio Cervi; Technicolor; en episodios: *La tentación del Dr. Antonio*, dir. Federico Fellini, fot. Otello Martelli, mús. Nino Rota; con Anita Ekberg, Peppino de Filippo, Dante Maggio; *El empleo*, dir. Luchino Visconti; libr. Suso Cecchi D'Amico y Visconti; fot. Giuseppe Rotunno; mús. Nino Rota; con Romy Schneider, Tomas Milian, Romolo Valli, Paolo Stoppa; *La rifa*, dir. Vittorio de Sica; libr. Cesare Zavattini; fot. Otello Martelli; mús. Armando Trovajoli; con Sophia Loren, Luigi Giuliani, Alfio Vita; *Renzo y Luciana*, dir. Mario Monicelli, con Marisa Solinas, Germano Giglioli; pág. 180.

*Bolshaya zhizn* (conocida como "La gran vida"); URSS, 1940 y 1946; dir, Leonid Lukov; libr. Pavel Nilin sobre novela propia; *Parte I*, fot. I. Shekker, con I. Peltzer, Boris Andreyev, Pyotr Aleinikov; *Parte II*, fot. M. Kirilov, con Andreyev, Aleinikov, Peltzer; pág. 107.

*Borrasca - V. Moontide.*

*Brave One, The* (El niño y el toro), EE.UU., 1956; prod. King Brothers-RKO; dir. Irving Rapper; libr. Harry Franklin, Merrill G. White, sobre un argumento de Robert Rich (Dalton Trumbo); fot. (Technic., Cpe.), Jac Cardiff; mús. Victor Young; con Michel Ray, Rodolfo Hoyos, Elsa Cárdenas, Carlos Navarro, Joi Lansing; pág. 152.

*Breakfast at Tiffany's* (Muñequita de lujo), EE.UU., 1961; prod. Jurow-Shepherd-Paramount; dir. Blake Edwards; libr. George Axelrod sobre relato de Truman Capote; fot. (color), Franz Planer; mús. Henry Mancini; con Audrey Hepburn, George Peppard, Patricia Neal, Mickey Rooney, Buddy Ebsen, Martin Balsam; pág. 176.

*Bridge on the River Kwai, The* (El puente sobre el río Kwai), Gran Bretaña-EE.UU., 1957; prod. Horizon-Columbia; dir, David Lean; prod. Sam Spiegel; libr. Pierre Boulle sobre novela propia; fot. (Technic., Cpe.), Jack Hildyard; mús., Malcolm Arnold; con Alec Guinness, William Holden, Jack Hawkins, Sessue Hayakawa, James Donald, Geoffrey Horne; pág. 156.

*Brute Force* (Entre rejas), EE.UU., 1947; prod. Universal; dir. Jules Dassin; libr. Richard Brooks; fot. William Daniels; escen. John De Cuir; con Burt Lancaster, Hume Cronyn, Charles Bickford, Ella Raines, Yvonne de Carlo, Ann Blyth, Sam Levene, Roman Bohnen; página 111.

*Buena tierra, La* - V. *The Good Earth.*

*Bus Riley's Back in Town* (Amargo retorno), EE.UU., 1965; prod. Elliott Kastner-Universal; dir. Harvey Hart; libr. Walter Gage; fot. (Eastman), Russell Metty; mús. Richard Markowitz; con Michael Parks, Ann-Margret, Janet Margolin, Brad Dexter, Jocelyn Brando, Kim Darby; pág. 200.

*Buster Keaton Story, The* (Adiós al pasado), EE.UU., 1957; prod. Paramount; dir. Sidney Sheldon; libr. Robert Smith, S. Sheldon; fot. (VistaVision), Loyal Griggs; mús. Victor Young; con Donald O'Connor, Ann Blyth, Peter Lorre, Rhonda Fleming; pág. 161.

*By Love Possessed* (Poseídos por el amor), EE.UU., 1961; prod. Mirisch-Artistas Unidos; dir. John Sturges; libr. John Dennis (seudónimo), sobre novela de James Gould Cozzens; fot. (De Luxe), Russell Metty; mús. Elmer Bernstein; con Lana Turner, Efrem Zimbalist, Jason Robards, Barbara Bel Geddes, George Hamilton, Susan Kohner, Thomas Mitchell, Everett Sloane; pág. 184.

*Caballero de Florencia, El* - V. *Condottieri.*

*Caída de Berlín, La* - V. *Padeniye Berlina.*

*Calle Mayor*, España-Francia, 1956; prod. Goyanes - Suevia - Play Arts - Iberia; dir. y libr. J. A. Bardem; fot. Michel Kelber; mús. Joseph Kosma; dec., Enrique Alarcón; con Betsy Blair, José Suárez, Dora Doll, Yves Massard, Luis Peña, José Calvo; pág. 151.

*Calle sin alegría, La* - V. *Die freudlose Gasse.*

*Callejón sin salida* - V. *Dead End.*

*Carga de la brigada ligera, La* - V. *The Charge of the Light Brigade.*

*Carrie* (Destino de dos vidas), EE. UU., 1952; prod. Wyler-Paramount; dir. William Wyler; libr. Ruth y Augustus Goetz sobre novela de Theodore Dreiser; fot. Victor Milner; con Laurence Olivier, Jennifer Jones, Miriam Hopkins, Eddie Albert, Basil Ruysdael, Ray Teal; pág. 131.

*Casino Royale*, Gran Bretaña, 1967; prod. Charles K. Feldman-Jerry Bresler-Columbia; directores John Huston, Ken Hughes, Val Guest, Robert Parrish y Joe Mc Grath; libr. Wolf Mankowitz, John Law y Michael Sayers, sobre novela de Ian Fleming; fot. (Panavision, Techn.), Jack Hildyard; mús. Burt Bacharach; con David Niven, Peter Sellers, Ursula Andress, Orson Welles, Joanna Pettet, Woody Allen y la intervención incidental de Deborah Kerr, William Holden, Charles Boyer, John Huston, Kurt Kasznar, George Raft, Jean Paul Belmondo y Peter O'Toole; pág. 209.

*Cat on a Hot Tin Roof* (Un gato sobre el tejado caliente), EE.UU., 1958; prod. Avon-MGM, dir. Richard Brooks; libr. Brooks y James Poe sobre pieza teatral de Tennessee Williams; fot. (Metrocolor), William Daniels; con Elizabeth Taylor, Paul Newman, Burl Ives, Jack Carson, Judith Anderson; pág. 162.

*Caught* (Codicia), EE.UU., 1948; prod. Enterprise, distr. MGM; dir. Max Ophuls; libr. Arthur Laurents, sobre novela de Libbie Block; fot. Lee Garmes; mús. Frederick Hollander; con Barbara Bel Geddes, Jams Mason, Robert Ryan, Curt Bois, Marcia Mae Jones; pág. 116.

*Celda olvidada, La* - V. *Birdman of Alcatraz.*

*Cero en conducta* - V. *Zero de conduite.*

*Chapman Report, The* (La vida íntima de cuatro mujeres), EE.UU.,

1962; prod. Darryl F. Zanuck-Warner; dir. George Cukor; libr. y adapt. Wyatt Cooper, Don M. Mankiewicz, Grant Stuart y Gene Allen, sobre novela de Irving Wallace; fot. (Techn.), Harold Lipstein; mús. Leonard Rosenman; con Efrem Zimbalist, Shelley Winters, Jane Fonda, Claire Bloom, Glynis Johns, Ray Danton, Ty Hardin; pág. 186.

*Charge of the Light Brigade, The* (La carga de la brigada ligera), Gran Bretaña, 1968; prod. Woodfall-Artistas Unidos; dir. Tony Richardson; libr. Charles Wood; fot. (Panavision, De Luxe), David Watkin; mús. John Addison; con Trevor Howard, David Hemmings, John Gielgud, Vanessa Redgrave, Harry Andrews, Jill Bennett, Peter Bowles; pág. 214.

*Chushingura*, Japón, 1962; prod. Toho; dir. Hiroshi Inagaki; libr. Toshio Yazumi; fot. (Tohoscope, Eastman) Akira Ifubuke; mús. Kazuo Yamada; con Koushiro Matsumoto, Yuzo Kayama, Chusha Ichikawa, Yoko Tsukasa, Setsuko Hara, Takashi Shimura; pág. 192.

*Cien Rifles* - V. *One Hundred Rifles.*

*Cigarra no es un bicho, La*; Argentina, 1963; prod. Daniel Tinayre-Eduardo Borrás-Argentina Sono Film; dir. Daniel Tinayre; libr. Borrás sobre novela de Dante Sierra; fot. Alberto Etchebehere; mús. Lucio Milena; con Luis Sandrini, Mirtha Legrand, Narciso Ibáñez Menta, Amelia Bence, José Cibrián, Elsa Daniel, Angel Magaña, Malvina Pastorino, Enrique Serrano, Teresa Blasco; pág. 192.

*Cinco mujeres marcadas* - V. *Jovanka.*

*Cita, La* - V. *The Appointment.*

*City Across the River* (Díme con quién andas), EE.UU., 1949; prod. Universal-International; dir. Maxwell Shane; libr. Shane y Dennis Cooper, sobre novela de Irving Shulman; fot. Maury Gertsman; mús. Walter Scharf; con Peter Fernández, Al Ramsen, Stephen McNally, Sue England, Barbara Whiting, Joshua Shelley, Anthony (Tony) Curtis; pág. 119.

*City Girl* (El pan nuestro de cada día), EE.UU., 1930; prod. Fox Film; dir. F. W. Murnau; libr. Berthold Viertel y Marian Orth, sobre pieza teatral de Elliott Lester; fot. Ernest Palmer; mús. Arthur Kay; con Charles Farrell, Mary Duncan, David Torrence, Edith Yorke, Dawn O'Day, Tom Maguire; pág. 44.

*Ciudad desnuda, La* - V. *Naked City.*

*Cleopatra*, EE.UU., 1934; prod. Paramount; dir. Cecil B. de Mille; libr. Waldemar Young, Vincent Lawrence y Bartlett Cormack; fot. Victor Milner; mús. Rudolph Kopp; con Claudette Colbert, Warren William, Henry Wilcoxon, Joseph Schildkraut, Ian Keith, C. Aubrey Smith, Claudia Dell, Arthur Hohl; pág. 59.

*Cleopatra*, EE.UU., 1963, con rodaje en Italia; prod. Walter Wanger-20th Century Fox; dir. Joseph L. Mankiewicz; libr. Mankiewicz, Ranald McDougall y Sidney Buchman; fot. (Todd-AO, De Luxe), Leon Shamroy; mús. Alex North; diseño de producción, John De Cuir; con Elizabeth Taylor, Richard Burton, Rex Harrison, Pamela Brown, George Cole, Hume Cronyn, Kenneth Haigh, Roddy McDowall; pág. 194.

*Cloak and Dagger* (A capa y espada), EE.UU., 1946; prod. Milton Sperling-Warner; dir. Fritz Lang; libr. Albert Maltz y Ring Lardner, sobre tema de Boris Ingster y John Larkin, sugerido por libro de Corey Ford y Alastar Mc Bain; fot. Sol Polito; mús. Max Steiner; con Gary Cooper, Lilli Palmer, Robert Alda, Vladimir Sokoloff, J. Edward Bromberg, Ludwig Stossel; pág. 109.

*Codicia* (von Stroheim) - V. *Greed.*

*Codicia* (Ophuls) - V. *Caught.*

*Come and Get It* (Hijo y rival), EE.UU., 1936; prod. Goldwyn-Artistas Unidos; directores William Wyler y Howard Hawks; libr. Jane Murfin y Jules Furthman, sobre novela de Edna Ferber; fot. Gregg Toland y Rudolph Maté; mús. Alfred Newman; con Edward Arnold, Joel Mc Crea, Frances Farmer, Walter Brennan, Frank Shields, Andrea Leeds, Mady Christians, Charles Halton; pág. 68.

*Come Back, Africa* (Despierta, Africa), EE.UU., 1968, con rodaje en Johannesburg, Africa. Dr. y prod. Lionel Rogosin; libr. Rogosin, Lewis N'Kosin, Bloke Modisani y Dube-Dube; fot. Ernst Arataria y Emil Knabel; dir. mus. Lucy Brown; con intérpretes no profesionales y Miriam Makeba; pág 163.

*Comenzó en Tokio* - V. *Twenty Plus Two.*

*Comezón del séptimo año, La* - V. *The Seven Year Itch.*

*Condesa descalza, La* - V. *The Barefoot Contessa.*

*Condottieri* (El caballero de Florencia), Italia-Alemania, 1936; dir. Luis Trenker; fot. Carlo Montuori y Albert Benitz; mús. Giuseppe Becce; con Luis Trenker, Loris Gizzi, Laura Nucci, Carla Sveva, Ethel Maggi, Giulio Cirini, Sandro Dani, Tito Gobbi; pág. 65.

*Confesión de culpa* - V. *The Intimate Stranger.*

*Conquest* (Maria Walewska), EE.UU., 1937; prod. Metro Goldwyn Mayer; dir. Clarence Brown; libr. Samuel Hoffenstein, Salka Viertel y S. N. Behrman, sobre novela de Waclaw Gasiorowski; fot. Karl Freund; mús. Herbert Stothart; con Greta Garbo, Charles Boyer, Reginald Owen, Alan Marshal, Henry Stephenson, Leif Erickson, Dame May Whitty, C. Henry Gordon, Maria Ouspenskaya; pág. 72.

*Conspiración de los boyardos, La* - V. *Ivan Grosni.*

*Cool Hand Luke* (La leyenda del indomable), EE.UU., 1967; prod. Jalem - Warner - Seven Arts; prod. Gordon Carroll; dir. Stuart Rosenberg; libr. Donn Pearce y Frank R. Pierson, sobre novela del primero; fot. (Panavisión, Techn.), Conrad Hall; mús. Lalo Schifrin; con Paul Newman, George Kennedy, J. D. Cannon, Lou Antonio, Robert Drivas, Strother Martin, Jo Van Fleet, Clifton James; pág. 212.

*Corazón indómito* - V. *Gone to Earth.*

*Corazones sin destino* - V. *Lonelyhearts.*

*Corbeau, Le* (El cuervo), Francia, 1943; prod. Continental; dir. H. G. Clouzot; libr. Louis Chavance y Clouzot sobre asunto de Chavance; fot. Nicolas Hayer; mús. Tony Aubin; escen. André Andrejew; con Pierre Fresnay, Pierre Larquey, Antoine Balpetre, Louis Seigner, Noel Roquevert, Bernard Lancret, Micheline Francey, Ginette Leclerc, Héléna Manson, Jeanne Fusier-Gir, Sylvie; pág. 94.

*Crossfire* (Encrucijada de odios), EE. UU., 1947; prod. RKO; dir. Edward Dmytryk; prod. Adrian Scott; libr. John Paxton sobre novela de Richard Brooks; fot. J. Roy Hunt; con Robert Young, Robert Mitchum, Robert Ryan, Gloria Grahame, Sam Levene; pág. 110.

*Cuando una mujer se empeña* - V. *The Actress.*

*Cuatro jinetes del Apocalipsis* - V. *Four Horsemen of the Apocalypse.*

*491*, Suecia, 1964; prod. Svenskfilmindustri; dir. Vilgot Sjoman; libr. Lars Gorling sobre novela propia; fot. Gunnar Fischer; mús. Georg Riedel; con Lars Lind, Leif Ny-

mark, Stig Tornblom, Lars Hansson, Frank Sundstrom, Sven Algotsson, Torleif Cederstand, Bo Anderson, Lena Nyman, Ake Gronberg, Mona Andersson; pág. 199.

*Cuervo, El* - V. *Le corbeau*

*Dama pistolera, La* - V. *Lady Gangster.*

*Dance of the Vampires*, o *The Fearless Vampire Killers* (La danza de los vampiros), Gran Bretaña, 1967; prod. Martin Ransohoff-Metro Goldwyn Mayer; dir. Roman Polanski; libr. Polanski y Gerard Brach; fot. (Panavision, Metrocolor), Douglas Slocombe; mús. Krzysztof Komeda; con Jack Mc Gowran, Sharon Tate, Alfie Bass, Roman Polanski, Ferdy Mayne, Terry Downes, Iain Quarrier, Jessie Robbins; pág. 210.

*Danza de los vampiros, La* - V. *Dance of the Vampires*

*Daughter of the Gods, A*, EE.UU., 1916; prod. William Fox; dir. y libr. Herbert Brenon; con Annette Kellerman, Stuart Holmes, Mark Price; pág. 28.

*De aquí a la eternidad* - V. *From Here to Eternity.*

*De la misma carne* - V. *The Marrying Kind.*

*De regreso* - V. *The Road Back.*

*Dead End* (Punto Muerto), EE.UU. 1937; prod. Goldwyn-Artistas Unidos; dir. William Wyler; libr. Lillian Hellman, sobre pieza teatral de Sidney Kingsley; fot. Gregg Toland; mús. Alfred Newman; con Sylvia Sidney, Joel Mc Crea, Humphrey Bogart, Wendy Barrie, Claire Trevor, Allen Jenkins, Marjorie Main, Billy Halop, Huntz Hall, Bobby Jordan, Leo Gorcey, Gabriel Dell, Bernard Punsley, Ward Bond; página 70.

*Dead of Night* (Al morir la noche), Gan Bretaña, 1945; prod. Michael Balcon-Ealing; dir. Alberto Cavalcanti, Robert Hamer, Charles Crichton, Basil Dearden; libr. John Baines y Angus McPhail; fot. Douglas Slocombe y Stan Pavey; mús. Georges Auric; con Mervyn Johns, Roland Culver, Anthony Berger, Frederic Walk, Googie Withers, Michael Redgrave, Elizabeth Welch, Hartley Power, Esmé Percy, Miles Malleson, Sally Ann Howes; pág. 103.

*Death of a Gunfighter* (Pueblo sin ley), EE.UU., 1968; prod. Richard E. Lyons-Universal; dir. Allen Smithee (Robert Totten, Don Siegel); libr. Joseph Calvelli sobre novela de Lewis B. Patten; fot. (Techn.), Andrew Jackson; mús. Stanley Wilson; con Richard Widmark, Lena Horne, John Saxon, Carroll O'Connor, David Opatoshu; pág. 223.

*Defiant Ones, The* (Fuga en cadenas), EE.UU., 1958; prod. Kramer-Artistas Unidos; dir. Stanley Kramer; libr. Nathan E. Douglas y Harold Jacob Smith; fot. Sam Leavitt; mús. Ernest Gold; con Tony Curtis, Sidney Poitier, Theodore Bikel, Charles McGraw, Lon Chaney Jr., Cara Williams; pág. 161.

*Delator, El* - V. *The Informer.*

*Delirio de locura* - V. *Bigger Than Life.*

*Desconocidos de siempre, Los* - V. *I Soliti Ignoti.*

*Desire Me* (Sagrado y profano), EE. UU., 1947; prod. MGM; dirección no acreditada (George Cukor); libr. Marguerite Roberts, Zoe Akins y Casey Robinson, sobre novela de Leonhard Frank; fot. Joseph Ruttenberg; mús. Herbert Stothart; con Greer Garson, Robert Mitchum, Richard Hart, George Zucco, Florence Bates; pág. 115.

*Desnudos y los muertos, Los* - V. *The Naked and the Dead.*

*Despierta, Africa* - V. *Come Back, Africa.*

*Destino de dos vidas* - V. *Carrie.*

*Destino de fuego* - V. *The Undercover Man.*

*Destinos cruzados* - V. *Bhowani Junction.*

*Detective, The* (El investigador), EE. UU., 1968; prod. Arcola-Millfield-20th Century Fox; prod. Aaron Rosenberg; dir. Gordon Douglas; libr. Abby Mann, sobre novela de Roderick Thorp; fot. (Panavision, De Luxe), Joseph Biroc; mús. Jerry Goldsmith; con Frank Sinatra, Lee Remick, Jacqueline Bisset, Ralph Meeker, Jack Klugman, Horace Mc Mahon, Lloyd Bochner, Tony Musante; pág. 217.

*Devil Is a Woman, The* (Tu nombre es tentación), EE.UU., 1935; prod. Paramount, dir. Josef von Sternberg; libr. John Dos Passos y von Sternberg sobre novela de Pierre Louys; fot. von Sternberg y Lucien Ballard; mús. Ralph Rainger y Leo Robin, con motivos de Rimsky-Korsakov; con Marlene Dietrich, Cesar Romero, Lionel Atwill, Edward Everett Horton, Alison Skipworth, Don Alvarado; pág. 63.

*Diable au corps, Le* (El diablo y la dama), Francia, 1946; prod. Transcontinental-Universal; dir. Claude Autant-Lara; libr. Pierre Bost y Jean Aurenche, sobre novela de Raymond Radiguet; fot. Michel Kelber; escen. Max Douy; mús. René Cloerec; con Gérard Philipe, Micheline Presle, Jean Debucourt, Germaine Ledoyen, Denise Grey, Palau; pág. 106.

*Diablo en la carne, El* - V. *Angel Baby.*

*Dime con quién andas* - V. *City Across the River.*

*Dioses vencidos, Los* - V. *The Young Lions.*

*Dolce Vita, La* - Italia-Francia, 1960; prod. Giuseppe Amato; dir. Federico Fellini; libr. Fellini, Tullio Pinelli, Ennio Flaiano, Brunello Rondi; fot. Otello Martelli; mús Nino Rota; dir. art. y vest., Piero Gherardi; con Marcello Mastroianni, Anita Ekberg, Anouk Aimee, Yvonne Furneaux, Nadia Gray, Magali Noel, Alain Cuny, Annibale Ninchi, Lex Barker; pág. 171.

*Don Quichotte* (Don Quijote), Francia, 1933; prod. Vandor- Nelson-Wester; dir. G. W. Pabst; libr. Paul Morand y Alexandre Arnoux, sobre temas de Miguel de Cervantes; fot. Nicholas Farkas y Paul Portier; mús. Jacques Ibert; dir. art. André Andrejew; con Fedor Chaliapine, Dorville, Renée Valliers, Mady Berry, Mireille Balin, Arlette Marchal, Vladimir Sokoloff; hay versión en inglés, con Chaliapine, George Robey, Miles Mander; pág. 55.

*Donde la vida empieza* - V. *The Temptress.*

*Donna scimmia, La* (La mujer mono), Italia-Francia, 1963; prod. Champion-Marceau-Cocinor; prod. Ponti; dir. Marco Ferreri; libr. Ferreri y Rafael Azcona; fot. Aldo Tonti; con Ugo Tognazzi, Annie Girardot, Achille Majeroni, Filippo Pompa Marcelli, Linda De Felice, Elvira Paoloni; pág. 195.

*Dorf im roten Sturm* - V. *Friesennot.*

*Dos semanas en otra ciudad* - V. *Two Weeks in Another Town.*

*Double Dynamite*, EE.UU., 1948-51; prod. RKO; dir. Irving Cummings; libr. Melville Shavelson; fot. Robert De Grasse; mús Leigh Harline; con Jane Russell, Frank Sinatra, Groucho Marx, Don Mc Guire, Howard Freeman, Nestor Paiva; pág 116.

*Double Indemnity* (Pacto de sangre), EE.UU., 1944; prod. Joseph Sistrom-Paramount; dir. Billy Wilder; libr. Wilder y Raymond Chandler, sobre novela de James M. Cain; fot. John F. Seitz; mús. Miklos Rozsa; con Barbara Stanwyck, Fred MacMurray, Edward G. Robinson,

*Familia Barret, La* - V. *The Barrets of Wimpole Street.*

*Farewell to Arms, A* (Adiós a las armas), EE.UU., 1958; prod. David O.Selznick-20th Century Fox; dir. Charles Vidor; libr. Ben Hecht sobre novela de Ernest Hemingway; fot. (Techn., Cpe.), Piero Portalupi y Oswald Morris; mús. Mario Nascimbene; con Jennifer Jones, Rock Hudson, Vittorio de Sica, Alberto Sordi, Kurt Kasznar, Mercedes Mc Cambridge, Oscar Homolka, Leopoldo Trieste, Franco Interlenghi, Victor Francen; pág. 159.

*Fearless Vampire Killers, The* - V. *Dance of the Vampires.*

*Fiera dormida, La* - V. *The Sleeping Tiger.*

*Fille du puisatier, La* (La hija del pocero), dir. y libr Marcel Pagnol; con Fernandel, Raimu, Josette Day, Line Noro, Charpin; pág 81

*Firstborn, The,* Gran Bretaña, 1928; prod. Gainsborough; prods. M. Woolf y Michael Balcon; dir. Miles Mander; libr. Mander y Alma Reville; fot. Walter Blakeley; dir. art. C. W. Arnold; con Miles Mander, Madeleine Carroll, John Loder, Ella Atherton, Margot Armand, Ivo Dawson; pág. 41.

*Five Branded Women* - V. *Jovanka.*

*Flamme, Die* (Montmartre), Alemania, 1922; prod. Efa-UFA-Lubitsch; dir. Ernst Lubitsch; libr. Hans Kraly y Rudolph Kurtz, sobre novela de Hans Müller; fot. Theodor Sparkuhl y Alfred Hansen; escen. Ernst Stern y Kurt Richter; con Pola Negri, Herman Thimig, Alfred Abel, Hilda Worner, Max Adalbert, Frida Richard, Jakob Tiedtke; pág. 29.

*Fleur de l'age, La,* Canadá-Francia-Italia-Japón, 1964; prod. Canadian Film Board-Pleiade-IDI-Nanjin; en cuatro episodios: *Genevieve,* dir. Michel Brault, libr. Alex Peletier; con Genevieve Bujold, Louise Marleau, Bernard Acand; *Marie-France et Veronica,* dir. Jean Rouch; con Marie-France de Chabaneix, Veronique Duval, Nadine Ballot, Marc Kalinoski; *Fiammetta,* dir. y libr. Gian Vittorio Baldi; con Micaela Esdra, Esmeralda Ruspoli, Giancarlo Shragia, Muni Castel; *Ako,* dir. Hiroshi Teshigahari libr. Kobo Abe; con Miki Irie; pág. 198.

*Flint, misión insólita* - V. *In Like Flint.*

*Fool Killer, The,* EE.UU., 1964; prod. Ely Landau-Jack Dreyfus; dir. Servando González; libr. Morton Fine y David Friedkin, sobre novela de Helen Eustis; fot. Alex Phillips; mús. Gustavo C. Carreón; con Anthony Perkins, Edward Albert, Dana Elcar, Henry Hull, Salome Jens, Arnold Moss; pág. 196.

*Foolish Wives,* EE.UU., 1921; prod. Universal; dir. y libr. Erich von Stroheim; fot. Ben Reynolds y William Daniels; dir. art. y vest., Richard Day y von Stroheim; con von Stroheim, Maude George, Mae Busch, George Christians, Cesare Gravina, Dale Fuller, Miss Dupont; pág. 28.

*Forever Amber* (Por siempre Ambar), EEUU., 1947; prod. 20th Century Fox; dir. Otto Preminger; libr. Philip Dunne y Ring Lardner Jr., sobre novela de Kathleen Winsor; fot. (Techn.), Leon Shamroy; mús. Dívid Raksin; con Linda Darnell, Cornel Wilde, Richard Greene, George Sanders, Richard Haydn, Jessica Tandy, Anne Revere; pág. 110.

*Four Horsemen of the Apocalypse, The* (Los cuatro jinetes del Apocalipsis), EE.UU., 1962; prod. Julian Blaustein - Metro Godwyn Mayer; dir. Vincente Minnelli; libr. Robert Ardrey y John Gay, sobre novela de Vicente Blasco Ibáñez; fot. (Metrocolor, Cpe.), Milton Krasner; mús. André Previn; con Glenn Ford, Ingrid Thulin, Charles Boyer, Lee

J. Cobb Paul Henreid, Paul Lukas, Yvette Mimieux, Karl Boehm; página 187.

*Frankenstein*, EE.UU., 1931; prod. Universal; dir. James Whale; adapt. John Balderston, sobre novela de Mary W. Shelley; libr. Garret Fort y Francis Faragoh; fot. Arthur Edeson; con Boris Karloff, Mae Clarke, Colin Clive, John Boles, Edward Van Sloan; pág. 50.

*Fresas de la amargura, Las* - V. *The Strawberry Statement.*

*Freud* (Pasiones secretas), Gran Bretaña, 1962; prod. Huston-Universal; dir. John Huston; libr. Charles Kaufman y Wolfgang Reinhardt, sobre tema del primero; fot. Douglas Slocombe; mús. Jerry Goldsmith; mús. electrónica, Henk Badings; con Montgomery Clift, Susannah York, Larry Parks, Susan Kohner, Eric Portman, Eileen Herlie, Fernand Ledoux; pág. 185.

*Freudlose Gasse, Die* (La calle sin alegría), Alemania, 1925; prod. Hirschel-Sofar; dir. G. W. Pabst; libr. Willi Haas, sobre novela de Hugo Bettauer; fot. Guido Seeber y Kurt Oertel; con Greta Garbo, Asta Nielsen, Valeska Gert, Agnes Esterhazy, Werner Krauss, Loni Nest; pág. 34.

*Friendly Persuasion* (La gran tentación), EE.UU., 1956; prod. Wyler-Allied Artists; distr. MGM; dir. William Wyler; libr. no acreditado (Michael Wilson) sobre novela de Jessamyn West; fot. (De Luxe), Ellsworth Fredericks; mús. Dimitri Tiomkin; con Gary Cooper, Anthony Perkins, Dorothy McGuire, Marjorie Main, Richard Eyer; pág. 152.

*Friesennot* o *Dorf im roten Sturm* (La tragedia del Volga), Alemania, 1935; prod. Dela-Hermann Schmidt; dir. Peter Hagen; libr. Werner Kortwich; fot. Sepp Allgeier; mús. Walter Gronostay; con Friedrich Kayssler, Helene Fehdmer, V. Inkijinoff, Jessie Vihrog, Hermann Schomberg; pág. 63.

*From Here to Eternity* (De aquí a la eternidad), EE.UU., 1953; prod. Columbia; prod. Buddy Adler; dir. Fred Zinnemann; libr. Daniel Taradash, sobre novela de James Jones; fot. Burnett Guffey; mús. George Duning; con Burt Lancaster, Deborah Kerr, Frank Sinatra, Montgomery Clift, Ernest Borgnine, Jack Warden; pág. 138.

*Fuga en cadenas* - V. *The Defiant Ones.*

*Fugitive, The* (El fugitivo), EE.UU., 1947; prod. Argosy-RKO; dir. John Ford; Libr. Dudley Nichols, sobre novela de Graham Greene; fot. Gabriel Figueroa; mús. Richard Hageman; con Henry Fonda, Dolores del Río, Pedro Armendáriz, J. Carroll Naish, Leo Carrillo, Ward Bond, John Qualen; pág. 115.

*Fuimos los sacrificados* - V. *They Were Expendable.*

*Furia* - V. *Fury.*

*Furia de juventud* - V. *The Subterraneans.*

*Fury* (Furia), EE.UU., 1936; prod. Joseph L. Mankiewicz-MGM; dir. Fritz Lang; libr. Lang y Bartlett Mc Cormack sobre relato de Norman Krasna; fot. Joseph Ruttenberg; mús. Franz Waxman; con Spencer Tracy, Sylvia Sidney, Walter Abel, Bruce Cabot, Edward Ellis, Walter Brennan, Frank Albertson; pág. 68.

*Ganarás el pan* - V. *Our Daily Bread.*

*Garment Jungle, The* (Bestias de la ciudad), EE.UU., 1957; prod. Harry Kleiner-Columbia; dir. Vincent Sherman; libr. Hary Kleiner sobre artículos de Lester Velie; fot. Joseph Biroc; mús. Leith Stevens; con Lee J. Cobb, Kerwin Matthews, Gia

Scala, Richard Boone, Valerie French, Joseph Wiseman; pág. 159.

*Gattopardo, Il* (El gatopardo), Italia-Francia, 1963; prod. Titanus-SNPC-SGC-20th Century Fox; dir. Luchino Visconti; libr. Suso Cecchi D'Amico, Pasquale Festa Campanile, Enrico Medioli, Massimo Franciosa y Visconti, sobre novela de Giuseppe Tomasi di Lampedusa; fot. (Techn.), Giuseppe Rotunno; dir. art. Mario Garbuglia; vest. Piero Tosi; mús. Nino Rota; con Burt Lancaster, Alain Delon, Claudia Cardinale, Paolo Stoppa, Rina Morelli, Serge Reggiani, Romolo Valli, Pierre Clementi; pág. 191.

*Genevieve* (Nube de verano), Gran Bretaña, 1953; prod. Sirius; distr. Universal; dir. Henry Cornelius; libr. William Rose; fot. (Techn.), Christopher Challis; mús. Larry Adler; con John Gregson, Dinah Sheridan, Kenneth More, Kay Kendall, Geoffrey Keen; pág. 135.

*Gloria se escribe con sangre, La* - V. *Pork Chop Hill.*

*Golden Earrings* (Los aretes de la gitana), EE.UU., 1947; prod. Paramount; dir. Mitchell Leisen; libr. Abraham Polonsky, Frank Butler, Helen Deutsch, sobre novela de Yoland Foldes; fot. Daniel L. Fapp; mús. Victor Young; con Marlene Dietrich, Ray Milland, Murvyn Vye, Bruce Lester, Reinhold Schunzel, Quentin Reynolds; pág. 111.

*Golpes de la vida, Los* - V. *Les mauvais coups.*

*Gone to Earth* (Corazón indómito), Gran Bretaña, 1950; prod. London Films; dir., prod. y libr. Michael Powell y Emeric Pressburger, sobre novela de Mary Webb; fot. Christopher Challis; mús. Brian Easdale; con Jennifer Jones, David Farrar, Cyril Cusack, Esmond Knight, Sybil Thorndike; pág. 123.

*Gone with the Wind* (Lo que el viento se llevó), EE.UU., 1939; prod. Selznick-Metro Goldwyn Mayer; dir. Victor Fleming; libr. Sidney Howard, sobre novela de Margaret Mitchell; fot. (Techn.), Ernest Haller; diseño de producción, William Cameron Menzies; mús. Max Steiner; vest., Walter Plunkett; con Vivien Leigh, Clark Gable, Leslie Howard, Olivia de Havilland, Hattie McDaniel, Thomas Mitchell, Barbara O'Neil, Laura Hope Crews, Harry Davenport, Ona Munson; página 78.

*The Good Earth* (La buena tierra), EE.UU., 1937; prod. Metro Goldwyn Mayer; dir. Sidney Franklin; libr. Talbot Jennings, Tess Slesinger y Claudine West, sobre novela de Pearl S. Buck; fot. Karl Freund; mús. Herbert Stothart; con Paul Muni, Luise Rainer, Walter Connolly, Tilly Losch, Charley Grapewin, Jessie Ralph, Keye Luke; página 72.

*Goodbye, Charlie* (Un amor del otro mundo), EE.UU., 1964; prod. Venice-20th Century Fox; dir. Vincente Minnelli; libr. Harry Kurnitz, sobre pieza teatral de George Axelrod; fot. (De Luxe, Cpe.), Milton Krasner; mús. André Previn; con Tony Curtis, Debbie Reynolds, Pat Boone, Walter Matthau, Joanna Barnes, Laura Devon; pág. 197.

*Gran dictador, El* - V. *The Great Dictator.*

*Gran ilusión, La* - V. *La grande illusion.*

*Gran pecador, El* - V. *The Great Sinner.*

*Gran tentación, La* - V. *Friendly Persuasion.*

*Grand Prix*, EE.UU., 1966, con rodaje parcial en Europa; prod. Joel-JFP-Cherokee-MGM; dir. John Frankenheimer; libr. Robert Alan Aurthur; fot. (Cinerama, SuperPanavision, Metrocolor), Lionel Lindon;

mús. Maurice Jarré; con James Garner, Eva Marie Saint, Yves Montand, Toshiro Mifune, Brian Bedford, Jessica Walter, Antonio Sabato, Francoise Hardy, Adolfo Celi, Claude Dauphin; pág. 207.

*Grande illusion, La* (La gran ilusión), Francia, 1937; prod. R.A.C.; dir. Jean Renoir; libr. Charles Spaak y Renoir; fot. Christian Matras; mús. Joseph Kosma; con Jean Gabin, Pierre Fresnay, Erich von Stroheim, Dita Parlo, Dalio, Carette, Gaston Modot; pág. 69.

*Great Citizen, The* - V. *Velikii grazhdanin.*

*Great Dictator, The* (El gran dictador), EE.UU., 1940; prod. Chaplin-Artistas Unidos; dir., libr. y mús. Charles Chaplin; fot. Karl Struss y Rollie Totheroh; con Charles Chaplin, Paulette Goddard, Jack Oakie, Billy Gilbert, Henry Daniell, Maurice Moscovich, Reginald Gardiner; pág. 84.

*Great Sinner, The* (El gran pecador), EE.UU., 1949; prod. Gottfried Reinhardt-MGM; dir. Robert Siodmak; libr. Ladislas Fodor, Christopher Isherwood, René Fülop-Miller, sobre novela de Dostoyevsky; fot. George Folsey; mús. Bronislau Kaper; con Gregory Peck, Ava Gardner, Walter Huston, Agnes Moorehead, Ethel Barrymore, Melvyn Douglas, Frank Morgan; pág. 120.

*Greed* (Codicia), EE.UU., 1923; prod. MGM; dir. y libr. Erich von Stroheim, sobre novela de Frank Norris; fot. Ben Reynolds y William Daniels; con Gibson Gowland, Zasu Pitts, Jean Hersholt, Tempe Piggott, Sylvia Ashton, Chester Conklin, Dale Fuller; pág. 31.

*Grosse König, Der,* Alemania, 1941; dir. y libr. Veit Harlan; fot. Bruno Mondi; mús. Hans Otto Borgmann; con Otto Gebühr, Gustav Fröhlich, Kristina Söderbaum, Paul Wegener, Paul Henckels, Paul Kemp, Hilde Korber, Kurt Meisel, Hans Nielsen, Franz Schafheitlin, Hans Stiebner, Hilde von Stolz, Jacob Karl Tiedtke, Otto Wernicke; página 87.

*Guerra ha terminado, La* - V. *La guerre est finie.*

*Guerra y la paz, La* - V. *Voina i mir.*

*Guerre est finie, La* (La guerra ha terminado), Francia-Suecia, 1966; prod. Sofracima-Europa; dir. Alain Resnais; libr. Jorge Semprún; fot. Sacha Vierny; mús. Giovanni Fusco; con Ives Montand, Ingrid Thulin, Genevieve Bujold, Dominique Rozan, Jean Dasté, Michel Piccoli, Paul Crauchet; pág. 206.

*Hacia otros mundos* - V. *Northwest Passage.*

*Hakuchi* (t. l. El idiota), Japón, 1951; prod. Shochiku; dir. Akira Kurosawa; libr. Kurosawa y Eijiro Hisaita, sobre novela de Fedor Dostoyevsky; fot. Toshio Ubukata; mús. Fumio Hayasaka; con Masayuki Mori, Toshiro Mifune, Setsuko Hara, Takashi Shimura, Yoshiko Kuga; pág. 129.

*Hallelujah!*, EE.UU., 1929; prod. Metro Goldwyn Mayer; dirección y arg. King Vidor; libr. Wanda Tuchock; fot. Gordon Avil; esc. Cedric Gibbons; con Daniel L. Haynes, Nina Mae McKinney, William Fountaine, Harry Gray, Fanny Belle De Knight, Victoria Spivey y los Dixie Jubilee Singers; pág. 42.

*Hands Up* - V. *Rece do Gory.*

*Hangmen Also Die* (Los verdugos también mueren), EE.UU., 1943; prod-Arnold-Artistas Unidos; dir. Fritz Lang; libr. Lang, Bertholt Brecht y John Wexley, sobre tema de los dos primeros; fot. James Wong Howe; mús. Hanns Eisler; escen. William Darling; con Brian Don-

levy, Walter Brennan, Anna Lee, Gene Lockhart, Dennis O'Keefe, Alexander Granach, Margaret Wycherly, Lionel Stander; pág. 96.

*Hans Westmar o Horst Wessel,* Alemania, 1933; prod. Volksdeutsche Film; dir. Franz Wenzler; libr. Hanns Heinz Ewers, sobre su libro "Horst Wessel"; fot. Franz Weihmayr; mús. Giuseppe Becce y Ernst Hanfstaengl; con Emil Lohkamp, Carla Bartheel, Grete Reinwald, Arthur Schröder, Paul Wegener, Carl Auen, Heinrich Heilinger; página 56.

*Having Wonderful Time* (El mundo se divierte), EE.UU., 1938; prod. Pandro S. Berman-RKO; dir. Alfred Santell; libr. Arthur Kober sobre pieza teatral propia; fot. Robert De Grasse; con Ginger Rogers, Douglas Fairbanks Jr., Peggy Conklin, Lucille Ball, Lee Bowman, Eve Arden, Red Skelton, Donald Meek, Jack Carson; pág. 73.

*Hawaii,* EE.UU., 1966; prod. Mirisch-Artistas Unidos; dir. George Roy Hill; libr. Dalton Trumbo y Daniel Taradash, sobre novela de James A. Michener; fot. (De Luxe, Panavision), Russell Harlan; mús. Elmer Bernstein; con Julie Andrews, Max von Sydow, Richard Harris, Torin Thatcher, Jocelyne La Garde, Carroll O'Connor; pág. 204.

*Hell in the Pacific* (Infierno en el Pacífico), EE.UU., 1968; prod. Selmur-Cinerama; dir. John Boorman; libr. Alexander Jacobs y Eric Bercovici, sobre un argumento de Reuben Bercovitch; fot. (Panavision, Techn.), Conrad Hall; mús. Lalo Schifrin; con Lee Marvin, Toshiro Mifune; pág. 213.

*Hello Out There,* EE.UU., 1949; prod. Huntington Hartford; dir. James Whale; libr. George Tobin, sobre pieza teatral de William Saroyan; fot. Karl Struss; con Marjorie Steele, Harry Morgan, Lee Patrick; pág. 121.

*Hello Sister* - V. *Walking Down Broadway.*

*Hell's Angels* (Angeles del infierno), EE.UU., 1930; prod. Caddo-Hughes-Artistas Unidos; dir. Howard Hughes; libr. Marshall Neilan, Joseph Moncure March, Howard Estabrook, Harry Behn; fot. Tony Gaudio y Harry Perry; con Ben Lyon, James Hall, Jean Harlow, John Darrow, Lucien Prival, Frank Clarke, Roy Wilson, Douglas Gilmore; pág. 45.

*Here We Go Round the Mulberry Bush* (La pasión de un hombre joven), Gran Bretaña, 1968; prod. Giant-Artistas Unidos; dir. y prod. Clive Donner; libr. Hunter Davies, sobre novela propia; diál. adic. Larry Kramer; fot. (Techn.), Alex Thomson; mús. The Spencer Davies Group, Stevie Winwood and Traffic; con Barry Evans, Judy Geeson, Angela Scoular, Sheila White, Adrienne Posta, Denholm Elliott; pág. 216.

*Herencia, La,* Argentina, 1962; dir. y libr. Ricardo Alventosa, sobre cuento de Guy de Maupassant; fot. Américo Hoss; mús. Jorge López Ruiz; con Juan Verdaguer, Nathan Pinzon, Ernesto Bianco, Marisa Grieben, Alba Mujica, Alberto Olmedo, Héctor Méndez; pág. 16.

*Hija del Pocero, La* - V. *La fille du puisatier.*

*Hijo y rival* - V. *Come and Get It.*

*Hombre del brazo de oro, El* - V. *Man with the Golden Arm.*

*Hora de los hornos, La,* Argentina, 1968; prod. y dir. Fernando E. Solanas; libr. Solanas y Octavio Getino; fot. Juan Carlos Desanzo; material documental; pág. 215.

*Horizontes perdidos* - V. *Lost Horizon.*

*Horst Wessel* - V. *Hans Westmar.*

*I Am Curious - Yellow* - V. *Jag är nyfiken.*

*I can Get It for You Wholesale* (Ambición de mujer), EE.UU., 1951; prod. 20th Century Fox; dir. Michael Gordon; libr. Abraham Polonsky, sobre novela de Jerome Weidman; con Susan Hayward, Dan Dailey, George Sanders, Sam Jaffe, Vicki Cummings, Barbara Whiting; pág. 128.

*I, Claudius,* Gran Bretaña, 1936; prod. Korda-London Films; dir. y libr. Josef von Sternberg, sobre novela de Robert Graves; fot. Georges Perinal; escen. Vincent Korda; con Charles Laughton, Merle Oberon, Flora Robson, Emlyn Williams, Robert Newton, Ralph Richardson, John Clements (film inconcluso); página 66.

*I Take This Woman* (Esta mujer es mía), EE.UU., 1940; prod. Metro Goldwyn Mayer; dir. W. S. Van Dyke; libr. James K. McGuinnes, sobre un argumento de Charles MacArthur; fot. Harold Rosson; mús. Bronislau Kaper y Arthur Guttmann; con Spencer Tracy, Hedy Lamarr, Verree Teasdale, Kent Taylor, Laraine Day, Mona Barrie, Jack Carson Paul Cavanagh, Marjorie Main, Frances Drake; pág. 83.

*Idiot — V. Hakuchi*

*If...* (t.l. "Si..."), Gran Bretaña, 1968; prod. Memorial-Paramount; dir. Lindsay Anderson; libr. David Sherwin sobre tema propio y de John Howlett; fot. (Eastman), Miroslav Ondricek; mús. Marc Wilkinson; con Malcolm McDowell, David Wood, Richard Warwick, Robert Swann, Chistine Noonan, Hugh Thomas, Rupert Webster, Peter Jeffrey; pág. 216.

*Imbarco a mezzanotte - V. Stranger on the Prowl*

*In Like Flint* (Flint, misión insólita), EE.UU., 1967; prod. Saul David-20th Century Fox; dir. Gordon Douglas; libr. Hal Fimberg; fot. (De Luxe, Cpe.), William Daniels; mús. Jerry Goldsmith; con James Coburn, Lee J. Cobb, Jean Hale, Andrew Duggan, Anna Lee, Hanna Landy; pág. 208.

*Indiscreción de una esposa - V. Stazione Termini*

*Infamia - V. These Three*

*Infierno en el Pacífico - V. Hell in the Pacific*

*Informer, The* (El delator), EE.UU., 1935; prod. RKO; dir. John Ford, lib. Dudley Nichols sobre novela de Liam O'Flaherty; fot. Joseph August; escen. Van Nest Polglase, Charles Kirk y Julia Heron; mús. Max Steiner y Richard Hageman; con Víctor McLaglen, Heather Angel, Preston Foster, Margot Grahame, Wallace Ford, Una O'Connor, J. M. Kerrigan, Joseph Sawyer, Donald Meek; pág. 62.

*Inn of the Sixth Happiness, The* (La posada de la sexta felicidad), EE. UU.-Gran Bretaña, 1958; prod. Buddy Adler-20th Century Fox; dir. Mark Robson; lib. Isobel Lennart, sobre novela de Alan Burgess; fot. (De Luxe, Cpe.), F. A. Young; mús. Malcolm Arnold; con Ingrid Bergman, Curt Jurgens, Robert Donat, Michael David, Athene Seyler; página 163.

*Intimate Stranger, The* - Gran Bretaña, 1956. Prod. Anglo Guild; dir. Joseph Walton (Joseph Losey); libr. Peter Howard (Howard Koch); fot. Gerald Gibbs; mús. Trevor Duncan; con Richard Basehart, Mary Murphy, Constance Cummings, Roger Livesey, Mervyn Johns, Faith Brook, Vernon Greeves; pág. 154.

*Inundados, Los* - Argentina, 1961 Prod. América Nuestra; dir. Fernando Birri; libr. Jorge Ferrando y Birri, sobre relato de Mateo Booz; fot. Adelqui Camusso; mús. Ariel Ramírez; escen. Saulo Benavente; con Pirucho Gómez, Lola Palombo y habitantes de Santa Fé; pág. 182.

*Investigador, El* - V. *The Detective*

*Isadora,* Gran Bretaña, 1968; prod. Hakim-Universal; dir. Karel Reisz; libr. Melvyn Bragg y Clive Exton; diál. adic. Margaret Drabble; fot. (Eastman, Panavision), Larry Pizer; mús. orig., Maurice Jarre; coreografía, Litz Pisk; con Vanessa Redgrave, James Fox, Jason Robards, Ivan Tchenko, John Fraser, Bessie Love, Cynthia Harris; pág. 213.

*Isla misteriosa, La* - V. *Mysterious Island*

*It Started in Tokyo* - V. *Twenty Plus Two*

*It's All True,* semi-documental inconcluso; EE.UU., 1942, con rodaje en México y Brasil; prod. Mercury-RKO, con apoyo oficial del gobierno norteamericano; dir. Orson Welles; dividido en tres episodios: *My Friend Bonito,* dir. Welles y Norman Foster; tema de Robert Flaherty; fot. Al Gilks, Floyd Crosby y Alex Phillips; con Jesús Vázquez, Domingo Soler; *The Story of the Samba,* dir. Welles; fot. W. Howard Greene y Harry J. Wild, con Grande Otelo; *Jangadeiros,* dir. Welles; fot. Harry J. Wild y George Fanto; con Jacaré, Tata, Mané, Jeronymo; pág. 89.

*Ivan Grosni* (Ivan el Terrible), URSS, 1943-46; prod. Mosfilm; dir., libr. y montaje, S. M. Eisenstein; fot. Eduard Tisse y Andrei Moskvin; decor., Yosip Spinel; mús. Sergei Prokofiev; con Nikolai Cherkasov, Ludmila Tselikovskaya, Serafima Birman, Pavel Kadochnikov, Vsevolod Pudovkin, Mijail Nazvanov, Andrei Abrikosov; pág. 98.

*Jar är Nyfiken - Gul* (t.l. "Soy curiosa - amarillo"), Suecia, 1967; prod. Sandrews; dir. y libr. Vilgot Sjoman; fot. Peter Wester; mús. Bengt Ernryd; con Lena Nyman, Peter Lindgren, Borje Ahlstedt, Vilgot Sjoman, Chris Wahlstrom, Magnus Nilsson, Anders Ek; pág. 211.

*Jeanne Eagels* (Lágrimas de triunfo), EE.UU., 1957; prod. Columbia; dir. y prod. George Sidney; libr. Daniel Fuchs, Sonya Levien y John Fante sobre tema del primero; fot. Robert Planck; mús. George Duning; con Kim Novak, Jeff Chandler, Agnes Moorehead, Charles Drake, Virginia Grey; pág. 160.

*Jet Pilot* (Rivales del rayo), EE.UU., 1950; prod. Furthman-RKO; dir. Josef von Sternberg; libr. Jules Furthman; fot. (color), Winton C. Hoch; mús. Bronislau Kaper; con John Wayne, Hans Conreid, Richard Rober, Paul Fix, Jay C. Flippen; página 122.

*Jigsaw,* EE.UU., 1968; prod. Ranald McDougall-Universal; dir. James Goldstone; libr. Quentin Werty, sobre un libreto de Peter Stone y una novela de Howard Fast; fotografía (Techn.), John L. Russell; mús. Quincy Jones; con Harry Guardino, Bradford Dillman, Hope Lange, Pat Hingle, Diana Hyland, Victor Jory, Paul Stewart; pág. 218.

*Jinetes del Africa Colonial, Los* - V. *Die Reiter von Deutsch-Afrika*

*Johnny Belinda* (Belinda), EE.UU., 1948; prod. Warner Brothers; dir. Jean Negulesco; libr. Irmgard von Cube y Allen Vicent, sobre pieza teatral de Elmer Harris; fot. Ted. McCord; mús. Max Steiner; con Jane Wyman, Lew Ayres, Stephen McNally, Charles Bickford, Agnes Moorehead, Jan Sterling; pág. 116.

*Jovanka* o *Five Branded Women* (Cinco mujeres marcadas), EE.UU.-Italia-Yugoslavia, 1960; prod. Dino de Laurentiis-Paramount; dir. Martin Ritt; libr. Ivo Perilli sobre novela de Ugo Pirro; fot. Giuseppe Rotunno; mús. Angelo Francesco Lavagnino; con Van Heflin, Silvana Mangano, Vera Miles, Jeanne Moreau, Barbara Bel Geddes, Richard Basehart,

Harry Guardino, Carla Gravina; página 172.

*Joven extraño, El* - V. *The Young Stranger*

*Joven guardia, La* - *V. Molodaya Gvardiya*

*Jud Suss* (t.l. "El judío Suss"), Alemania, 1940; dir. Veit Harlan; libr. Luwig Metzger, Eberhard W. Möller, V. Harlan, sobre novela de Lion Feuchtwanger (1925); fot. Bruno Mondi; mús. Wolfgang Friedrich Zeller; escen. Otto Hunte y Karl Vollbrecht; con Ferdinand Marian, Heinrich George, Kristina Soderbaum, Werner Krauss, Hilde von Stolz, Theodor Loos, Eugen Klopfer, Erna Morena, Wolfgang Staudte, Jakob Karl Tiedtke; pág. 81,

*Juegos nocturnos* - *V. Nattlek*

*Jueves, milagros, Los* España-Italia, 1957; prod. Ariel-Domiziana Continentale; dir. Luis García Berlanga; libr. García Berlanga y José Luis Colina; fot. Francisco Sempere; música Franco Ferrara; con José Isbert, Richard Basehart, Paolo Stoppa, Juan Calvo, Alberto Romeo, Félix Fernández, Guadalupe Muñoz Sampedro; pág. 158.

*Juramento de venganza* - *V. Major Dundee*

*Justine,* EE.UU., 1969; prod. Berman-Century-20th Century Fox; director George Cukor; libr. Lawrence B. Marcus, sobre novela de Lawrence Durrell; fot. (De Luxe, Panavision), Leon Shamroy; mús. Jerry Goldsmith; con Anouk Aimee, Michael York, Dirk Bogarde, Anna Karina, John Vernon, Philippe Noiret, George Baker; pág. 220.

*Kadetten,* Alemania, 1939-41; prod. UFA; dr. Karl Ritter; libr. Felix Lutzkendorff y Ritter, sobre argumento de Alfons Menne; fot. Günther Anders; mús. Herbert Windt; con Mathias Wieman, Andrews Engelman, Carsta Lock, Theo Shall, Klaus Detlef Sierck, Josef Keim; pág. 79.

*Key, The* (La llave), Gran Bretaña, 1958; prod. Open Road-Columbia; dir. Carol Reed; libr. Carl Foreman sobre novela de Jan de Hartog; fot. (Cpe.), Oswald Morris; mús. Malcolm Arnold; con William Holden, Sophia Loren, Trevor Howard, Kieron Moore, Oscar Homolka, Beatrix Lehmann, Bryan Forbes, Bernard Lee; pág. 164.

*Killers, The* (Los asesinos), EE.UU., 1946; prod. Mark Hellinger-Universal; dir. Robert Siodmak; libr. Anthony Veiller, sobre cuento de Ernest Hemingway; fot. Elwood Bredell; mús. Miklos Rozsa; con Burt Lancaster, Ava Gardner, Edmond O'Brien, Albert Dekker, Sam Levene, Charles McGraw, Jeff Corey; pág. 108.

*King of Jazz* (El rey del jazz), EE.UU, 1930; prod. Universal; dir. e idea de John Murray Anderson; fot. Hal Mohr; con la orquesta de Paul Whiteman y John Boles, Jeanette Loff, Merna Kennedy; pág. 44.

*Kiss Me Deadly* (Bésame mortalmente), EE.UU., 1955; prod. Parklane-Artistas Unidos; dir. Robert Aldrich; libr. A. I. Bezzerides, sobre novela de Mickey Spillane; fot. Ernest Laszlo; mús. Frank DeVol; con Ralph Meeker, Albert Dekker, Paul Stewart, Juano Hernández, Wesley Addy, Marian Carr, Cloris Leachman, Nick Dennis; pág. 145.

*Kurier des Zaren, Der* - *V. Michael Strogoff*

*Lady Gangster* (La dama pistolera), EE.UU., 1942; prod. Warner; dir. Florian Roberts (Robert Florey); fot. Arthur J. Todd; con Faye Emerson, Julie Bishop, Frank Wilcox, Roland Drew, Jackie Gleason, Ruth Ford, Virginia Brissac, Dorothy Vaughan, DeWolf Hopper; pág. 91.

*Lágrimas de triunfo* - V. *Jeanne Eagels*

*Lágrimas y risas* - V. *O. Henry's Full House*

*Land der Liebe* (El país del amor), Alemania, 1937; prod. Georg Witt; dir. Reinhold Schunzel; libr. Schunzel y Eva Leidmann; fot. Werner Bohne; mús. Alois Melichar; con Gusti Huber, Albert Matterstock, Valerie von Martens, Wilhelm Bendow, Oskar Sima; pág. 68.

*Las Vegas Story* (Sucedió en Las Vegas), EE.UU., 1952 prod. Howard Hughes-RKO; dir. Robert Stevenson libr. Earl Felton y Harry Essex, sobre un argumento de Jay Dratler; fot. Harry J. Wild; con Jane Russell, Victor Mature, Vincent Price, Hoagy Carmichael, Brad Dexter; pág. 133.

*Laura,* EE.UU., 1944; prod. 20th Century Fox; dir. Otto Preminger; libr. Jay Dratler, Samuel Hoffenstein y Betty Reinhardt, sobre novela de Vera Caspary; fot. Joseph La Shelle; mús. David Raksin; con Gene Tierney, Dana Andrews, Clifton Webb, Vincent Price, Judith Anderson, Dorothy Adams; pág. 102.

*Laviamoci il cervello* - V. *Rogopag*

*Let There Be Light* (t.l. "Que haya luz"), EE.UU., 1945; prod. Army Pictorial Service; dir. John Huston; fot. Stanley Cortez; mús. Dimitri Tiomkin; documental sobre la neurosis de guerra; pág. 103.

*Letzte Appell, Der* (t.l. "El último llamado"), Alemania, 1939; prod. Jannings-Tobis; dir. Max Kimmich; con Emil Jannings, Paul Wegener, Werner Krauss, Gisela Uhlen, Jack Trevor, Paul Richter; film inconcluso y destruido; pág. 77.

*Leyenda del indomable, La* - V. *Cool Hand Luke*

*Liaisons dangereuses, Les* (Las relaciones peligrosas), Francia, 1959; prod. Marceau-Cocinor; dir. Roger Vadim; libr. Vadim, Roger Vaillant y Claude Brule, sobre novela epistolar de Choderlos de Laclos; fot. Marcel Grignon; música Thelonius Monk y Jack Murray; con Gérard Philipe, Jeanne Moreau, Jeanne Valerie, Annette Vadim, Simone Renant, Jean-Louis Trintignant, Boris Vian; página 166.

*Liebelei,* Alemania, 1932; prod. Elite Tonfilm; dir. Max Ophuls; libr. Hans Wilhelm y Curt Alexander, sobre pieza teatral de Arthur Schnitzler ; fot. Franz Planer; mús. Theo Mackeben; con Wolfgang Liebeneiner, Magda Schneider, Luise Ullrich, Willy Eichberger, Paul Horbiger, Gustaf Gründgens, Olga Tschechowa, Lotte Spira; pág. 54.

*Life and Death of Colonel Blimp, The* Gran Bretaña, 1943; prod. Archers, dir. y libr. Michael Powell y Emeric Pressburger; fot. Georges Périnal; escen. Alfred Junge; mús. Allan Gray; con Roger Livesey, Anton Walbrook, Deborah Kerr, Ursula Jeans, James MacKechnie, Roland Culver; pág. 96.

*Livia* - V. *Senso*

*Lo que el viento se llevó* - V. *Gone With The Wind*

*Lo que la carne hereda* - V. *Pinky*

*Lola Montes,* Francia-Alemania, 1955; prod. Gamma-Florida-Oska; director Max Ophuls; libr. Ophuls, Wademant y Franz Geiger, sobre relato de Cecil St. Laurent; diál. Jacques Natanson; fot. (Eastman, Cpe.), Christian Matras; mús. Georges Auric; dec. Jean D'Eaubonne, Willy Schatz; con Martine Carol, Peter Ustinov, Anton Walbrook, Ivan Desny, Will Quadflieg, Oscar Werner, Lise Delamare, Henri Guisol; pág. 147.

*Lolita,* EE.UU., 1962; prod. Seven Arts-MGM; dir. Stanley Kubrick; libr. Vladimir Nabokov sobre novela propia; fot. Oswald Morris; mús. Nelson Riddle; con James Mason,

Sue Lyon, Peter Sellers, Shelley Winters, Marianne Stone; pág. 185.

*Lonelyhearts* (Corazones sin destino), EE.UU., 1959; prod. Dore Schary-Artistas Unidos; dir. Vincent J. Donehue; libr. Schary sobre novela de Nathanael West y pieza teatral de Howard Teichmann; fot. John Alton; mús. Conrad Salinger; con Montgomery Clift, Robert Ryan, Myrna Loy, Dolores Hart, Maureen Stapleton, Frank Maxwell, Jackie Coogan; pág. 167.

*Long Day's Dying, The* (Todo un día para morir), Gran Bretaña, 1968; prod. Junction-Paramount; dir. Peter Collinson; libr. Charles Wood, sobre novela de Alan White; fot. (Techniscope, Technicolor), Brian Probyn; con David Hemmings, Tom Bell, Tony Beckley, Alan Dobie; página 217.

*Long Day's Journey into Night* (Viaje de un largo día hacia la noche), EE.UU., 1962; prod. Landau-Dreyfus; dir. Sidney Lumet; libr. trasladado de la pieza teatral de Eugene O'Neill; fot. Boris Kaufman; mús. André Previn; con Katharine Hepburn, Ralph Richardson, Jason Robards, Dean Stockwell, Jeanne Barr; pág. 188.

*Long Night, The* (La noche eterna), EE.UU., 1947; prod. RKO; dir. Anatole Litvak; libr. John Wexley, sobre un libreto anterior de Jacques Viot (*Le jour se leve,* 1939); fot. Sol Polito; mús. Dimitri Tiomkin; con Henry Fonda, Barbara Bel Geddes, Vincent Price, Ann Dvorak, Elisha Cook, Howard Freeman; página 113.

*Lost Horizon* (Horizontes perdidos), EEUU., 1937; prod. Columbia; dir. Frank Capra; libr. Robert Riskin, sobre novela de James Hilton; fot. Joseph Walker; mús. Dimitri Tiomkin; con Ronald Colman, Edward Everett Horton, Jane Wyatt, H. B. Warner, Sam Jaffe, Margo, John Howard, Thomas Mitchell, Isabel Jewell; pág. 71.

*Love* (Anna Karenina), EE.UU, 1927; prod. MGM; dir. Edmund Goulding; libr. Frances Marion, sobre novela de Leon Tolstoy; fot. William Daniels; con Greta Garbo, John Gilbert, George Fawcett, Emily Fitzroy, Brandon Hurst, Philippe de Lacy; pág. 38.

*Luna es azul, La* - V. *The Moon Is Blue*

*Luna y seis peniques, La* - V. *The Moon and Sixpence*

*Llave, La* - V. *The Key*

*M* (exhibido en Uruguay como "El maldito") EE.UU., 1951; prod. Seymour Nebenzal-Columbia; dir. Joseph Losey; libr. Norman Reilly y Leo Katcher, sobre otro libreto de Thea von Harbou y Fritz Lang; diál. Waldo Salt; fot. Ernest Laszlo; mús. Michel Michelet; con David Wayne, Howard Da Silva, Luther Adler, Martin Gabel, Steve Brodie, Raymond Burr, Glenn Anders, Karen Morley, Norman Lloyd; página 126.

*Macao,* EE.UU., 1952; prod. RKO; dir. Josef von Sternberg; libr. Barnard C. Schoenfeld y Stanley Rubin, sobre asunto de Bob Williams; fot. Harry J. Wild; mús. Anthony Collins; con Jane Russell, Robert Mitchum, Wiliam Bendix, Thomas Gómez, Gloria Grahame, Vladimir Sokoloff; pág. 130.

*Magnificent Ambersons, The* (Soberbia), EE.UU., 1942; prod. Mercury-RKO; dir. Orson Welles; libr. Welles, sobre novela de Booth Tarkington; fot. Stanley Cortez; mús. Bernard Herrman; con Tim Holt, Dolores Costello, Anne Baxter, Joseph Cotten, Agnes Moorehead, Ray Collins, Erskine Sanford, Richard Bennett; pág. 88.

*Maja desnuda, La* - V. *Naked Maja*

*Major Dundee* (Juramento de venganza), EE.UU., 1965; prod. Jerry

bro Ernest Vajda y Samson Raphaelson, sobre opereta de Victor Leon Stein; fot. Oliver T. Marsh; mús. Franz Lehar, arreglada por Herbert Stothart; con Maurice Chevalier, Jeanette MacDonald, Edward Everett Horton, Una Merkel, George Barbier, Ruth Channing, Sterling Holloway, Donad Meek, Hermann Bing, Henry Armetta, Minna Gombell, Akim Tamiroff: pág. 60.

*México, la revolución congelada,* recopilación y documental, rodaje en México, 1970; dir. Raymundo Gleyzer; intérpretes no profesionales; página 226.

*Michael Strogoff, der Kurier des Zaren* (Miguel Strogoff, el correo secreto del zar), Alemania, 1936; prod. UFA-Terra; dir. Richard Eichberg; arg. de la novela de Julio Verne; con Adolph Wohlbruck, Marie Andergast, Lucie Hoflich, Hilde Brandt, Alexander Golling, Curt Vespermann, Theo Lingen; hay versión francesa con Wohlbruck, Colette Darfeuil, Charles Vanel, Armand Bernard; hay posterior versión norteamericana titulada *The Soldier and the Lady;* pág. 67.

*Michelangelo, das Leben eines Titanen,* Alemania, 1940; prod. Pandora Film; dir. Curt Oertel; fot. Oertel y Harry Ringger; mús. Alois Melichar; hay compaginación posterior por Robert Flaherty titulada *The Titan*; pág. 83.

*Michurin,* URSS, 1947 prod. Mosfilm; dir. y lib. Alexander Dovzhenko; fot. (color), Leonid Kosmatov y Yuli Kun; mús. Dimitri Shostakovich; con G. Belov, A. Vasilieva, F. Grigoriev; pág. 112.

*Miguel Strogoff* - V. *Michael Strogoff* y V. *The Soldier and the Lady.*

*1984* - V. *1984* (Nineteen . . . )

*Ministry of Fear* (Prisioneros del terror), EE.UU., 1944; prod. Paramount; dir. Fritz Lang; libr. Seton I. Miller, sobre novela de Graham Greene; fot. Henry Sharp; mús Victor Young; con Ray Milland, Marjorie Reynolds, Carl Esmond, Dan Duryea, Hillary Brooke, Erskine Sanford pág.; 102.

*Miracolo, Il* - V. *Amore*

*Mne Dvadtsat Liet* (estrenada en Uruguay como "Tengo 20 años"), Rusia, 1961-63; prod. estudios Maximo Gorki; dir. Marlen Khoutsiev; libr. del mismo y Gennady Chpalikov; fot. Margarita Pilikhina; con V. Popov, N. Goubenko, S. Lioubchine, M. Vertinskaia; pág. 193.

*Molodaya gvardiya* (t.l. "La joven guardia"), URSS, 1947-48; prod. Soyuzdetfilm; dir. y libr. Sergei Gerasimov, sobre novela de Alexander Fadeyev; fot. Wulf Rapoport; mús. Dimitri Shostakovich; con V. Ivanov, Sergei Gurzo, Inna Makarova, Tamara Makadora, V. Khokhryakov; pág. 114.

*Monsieur Verdoux, EE.UU.,* 1947; prod. Chaplin-Artistas Unidos; dir. y libr. Charles Chaplin, sobre una idea de Orson Welles; fot. Roland Totheroh; mús. Chaplin; con Charles Chaplin, Martha Raye, Mona Correl, Allison Roddan, Robert Lewis, Isobel Elsom, Helen Rich, Bernard Nedell, Marilyn Nash; página 111.

*Monstruos, Los* - V. *I mostri*

*Montmartre* - V. *Die Flamme*

*Moon and Sixpence, The* (La luna y seis peniques), EE.UU., 1942; prod. Loew-Lewin-Artistas Unidos; dir. y libr. Albert Lewin, sobre novela de W. Somerset Maugham; fot. John F. Seitz; mús. Dimitri Tiomkin; con George Sanders, Herbert Marshall, Steve Geray, Doris Dudley, Eric Blore, Albert Basserman, Molly Lamont, Elena Verdugo, Florence Bates, Heather Thatcher; pág. 91.

*Moon Is Blue, The* (La luna es azul), EE.UU., 1953; prod. Preminger-Herbert-Artistas Unidos; dir. Otto Preminger; libr. F. Hugh Herbert

*Napoleón*, Francia, 1926; dir y libr. Abel Gance; fot. Jules Kruger; con Albert Dieudonné, Gina Manés, Edmond Van Daele, Annabella, Vladimir Roudenko, Nicolai Kouline, Antonin Artaud, Alexandre Koubitzky; pág. 36.

*Nattlek* (Juegos nocturnos), Suecia, 1966; prod. Sandrews; dir. Mai Zetterling; libr. Zetterling y David Hughes, sobre novela de la primera; fot. Rune Ericson; mús. Jan Johansson y George Riedel; con Ingrid Thulin, Keve Hjelm, Jorgen Lindstrom, Lena Brundin, Naima Wifstrand, Rune Lindstrom; pág. 207.

*Neighbours*, *Canadá*, 1952; prod. National Film Board; dir. y libr. Norman McLaren; fot. Wolf Koenig; con Grant Munro, Jean Paul Ladouceur; pág. 132.

*Neuróticos, Los*, Argentina 1969; prod. Aries; dir. Héctor Olivera; prod. Olivera y Fernando Ayala; libr. Gius sobre un tema de Olivera; fot. (Eastman), Víctor Hugo Caula; mús. Jorge López Ruiz; con Norman Briski, Jorge Salcedo, Susana Giménez, Marcela López Rey, Héctor Pellegrini, Malvina Pastorino, Víctor Bo, Soledad Silveyra, Nathan Pinzón; pág. 220.

*New York Nights* (Noches de New York), EEUU., 1929; prod. John W. Considine-Artistas Unidos; dir. Lewis Milestone; libr. Jules Furthman sob. pieza teatral de Hugh S. Stange; fot. Ray June; con Norma Talmadge, Gilbert Roland, John Wray, Lilyan Tashman, Mary Doran, Roscoe Karns, Jean Harlow; pág. 43.

*¿Ni vencedores ni vencidos?*, Argentina, 1970; prod. Daniel Mallo; libr. Mallo y Horacio de Dios; material documental extractado de noticiarios y archivos cinematográficos previos a 1955; pág. 225.

*Nine Hours to Rama* (Nueve horas a la eternidad), EE.UU., 1963, con rodaje en India; prod. Robson-Red Lion-20th Century Fox; dir. Mark Robson; libr. Nelson Gidding, sobre novela de Stanley Wolpert; fot. (De Luxe, Cpe.), Arthur Ibbetson; mús. Malcom Arnold; con Horst Buchholz, José Ferrer, Valerie Gearon, Don Borisenko, Robert Morley, Diane Baker, Harry Andrews, J. S. Casshyap; pág. 192.

*1984*, Gran Bretaña, 1955; prod. Rathvon-Holiday-Columbia; dir. Michael Anderson; libr. William P. Templeton y Ralph Bettinson, sobre novela de George Orwell;; fot. C. Pennington Richards; mús. Malcolm Arnold; con Edmond O'Brien, Jan Sterling, Michael Redgrave, David Kossof, Mervyn Johns; pág. 145.

*Niño y el toro, El.* V. *The Brave One.*

*Noche eterna, La.* V. *The Long Night.*

*Noche del odio, La.* V. *The Big Night.*
*Noches de New York.* V. *New York Nights.*

*North Star, The* (La estrella norteña), EEUU, 1943; prod. Samuel Goldwyn; dir. Lewis Milestone; libr. Lillian Hellman; diseño de producción William Cameron Menzies; fot. James Wong Wowe; mús. Aaron Copland; con Anne Baxter, Dana Andrews, Walter Huston, Walter Brennan, Ann Harding, Jane Withers, Erich von Stroheim, Farley Granger, Dean Jagger; pág. 94.

*Northwest Passage* (Hacia otros mundos), EEUU., 1940; prod. Hunt Stromberg-MGM; dir. King Vidor; libr. Laurence Stallings y Talbot Jennings, sobre relatos de Kenneth Roberts; fot. (Techn.), Sidney Wagner y William V. Skall; mús. Herbert Stothart; con Spencer Tracy, Robert Young, Ruth Hussey, Walter Brennan, Nat Pendleton, Robert Barrat, Isabel Jewell; pág. 82.

*Nouveaux messieurs, Les*, Francia, 1928, prod. Albatros-Sequana; dir. Jacques Feyder; libr. Charles Spaak y Feyder; fot. Georges Perinal y Desfa-

ssiaux; escen. Lazare Meerson; con Gaby Morlay, Albert Préjean, Henri Valbel, Guy Ferrant, Arnel; pág. 41.

*Novia enmascarada, La.* V. *The Masked Bride.*

*Nube de verano.* V. *Genevieve.*

*Nueve horas a la eternidad.* V. *Nine Hours to Rama.*

*O. Henry's Full House* (Lágrimas y risas), EEUU., 1952; prod. André Hakim-20th Century Fox. Temas de cuentos de O. Henry. Episodios: *The Cop and the Anthem,* dir. Henry Koster, libr. Lamar Trotti; fot. Lloyd Ahern, con Charles Laughton, Marilyn Monroe, David Wayne; *The Clarion Call,* dir. Henry Hathaway; libr. Richard Breen; fot. Lucien Ballard, con Dale Robertson, Richard Widmark, Joyce Mac Kenzie; *The Last Leaf,* dir. Jean Negulesco; libr. Ivan Goff y Ben Roberts; fot. Joe MacDonald; con Anne Baxter, Jean Peters, Gregory Ratoff; *The Ransom of Red Chief,* dir. Howard Hawks, fot. Milton Krasner; con Fred Allen, Oscar Levant, Lee Aaker; *The Gift of the Magi,* dir. Henry King, libr. Walter Bullock, fot. Joe MacDonald; con Jeanne Crain, Farley Granger, Richard Irvine; pág. 130.

*O Slavnosti a hostech* (conocido como "Informe sobre la fiesta y los huéspedes"), Checoslovaquia, 1966; prod. Barrandov-Ceskoslovensky; dir. Jan Nemec; libr. Ester Krumbachova; fot. Jaromir Sofr; mús. Karel Mares; con Ivan Vyskocil, Jan Klusak, Jiri Nemec, Zdenka Skvorecka, Pavel Bosek, Helena Pajskova, Karel Mares, Evald Schorm; pág. 207.

*Obsesión.* V. *Ossessione.*

*Ocaso de una vida, El.* V. *Sunset Boulevard.*

*Octavo día de la semana, El.* V. *Der Achte Wochentag.*

*Octubre.* V. *Oktiabr.*

*Oklahoma,* EE.UU., 1955; prod. Rodgers-Hammerstein-RKO; dir. Fred Zinnemann; libr. Sonya Levien y William Ludwig, sobre opereta de Richard Rodgers y Oscar Hammerstein; fot. (Techn., Cpe.), Robert Surtees; mús. Richard Rodgers; coreogr. Agnes de Mille; con Gordon MacRae, Shirley Jones, Gloria Grahame, Gene Nelson, Rod Steiger, Charlotte Greenwood, Eddie Albert, pág. 145.

*Oktiabr* (Octubre), URSS., 1928; dir. libr. y montaje Sergei M. Eisenstein; colaborador, Grigori Aleksandrov; fot. Eduard Tisse; con Nikandrov, N. Popov, Boris Livanov, Podvoiski, Evdokimov; pág. 40.

*Old Man and the Sea. The* (El viejo y el mar), EEUU., 1958; prod. Leland Hayward-Warner; dir. John Sturges; libr. Peter Viertel, sobre novela de Ernest Hemingway; fot. (Warnercolor), James Wong Howe, con fotografía adicional por Floyd Crosby, Tom Tutwiler y Lamar Boren; mús. Dimitri Tiomkin; con Spencer Tracy, Felipe Pazos, Harry Bellaver; pág. 165.

*Oliver Twist,* Gran Bretaña, 1948; prod. Cineguild; prod. Ronald Neame; dir. David Lean; libr. Lean y Stanley Haynes, sobre novela de Charles Dickens; fot. Guy Green; mús. Arnold Bax; con Robert Newton, John Howard Davies, Francis L. Sullivan, Alec Guinness, Kay Walsh, Mary Clare, Henry Stephenson; pág. 117.

*Ombre bianche* V. *The savage Innocents.*

*One-Eyed Jacks* (El rostro impenetrable), EEUU., 1961; prod. Pennebaker-Paramount; dir. Marlon Brando; libr. Guy Trosper y Calder Willingham, sobre novela de Charles Neider; fot. (Techn. Vistavisión), Charles Lang Jr.; mús. Hugo Friedhofer; con Marlon Brando, Karl Mal-

den, Pina Pellicer, Katy Jurado, Ben Johnson, Slim Pickens, pág. 177.

*One Hour with You* (Una hora contigo), EEUU., 1932; prod. Paramount; dirs. Ernest Lubitsch y George Cukor; libr. Samson Raphaelson, sobre pieza teatral de Lothar Schmidt; fot. Victor Milner; música de Oscar Strauss y Richard Whiting; con Maurice Chevalier, Jeanette MacDonald, Genevieve Tobin, Roland Young, Charlie Ruggles, George Barbier, Josephine Dunn; pág 52.

*100 Rifles* (Cien rifles) EEUU., 1969, con rodaje en España; prod. Marvin Schwartz-20th Century Fox; dir. Tom Gries; libr. Clair Huffaker y Gries, sobre novela de Robert MacLeod; fot. (De Luxe), Cecilio Paniagua; mús. Jerry Golsmith; con Jim Brown, Raquel Welch, Burt Reynolds, Fernando Lamas, Dan O'Herlihy, Hans Gudegast, Alberto Dalbes; pág 224.

*Opera de cuatro centavos, La.* V. *Die Dreigroschenoper.*

*Oro di Napoli, L'* (El oro de Nápoles), Italia, 1954; prod. Ponti-De Laurentiis-Paramount; dir. Vittorio de Sica; libr. Cesare Zavattini, de Sica y Giuseppe Marotta, sobre relatos del tercero; fot. Otello Martelli; mús. Alessandro Cicognini; con Toto, Lianella Carell, Pascuale Gennaro, Silvana Mangano,, Erno Crisa, Ubaldo Maestri, Sofia Loren, Giacomo Furia, Paolo Stoppa, Alberto Farnese, Vittorio de Sica, Luciano Rondinella, Tina Pica, Eduardo de Filippo; pág. 140.

*Ossessione,* (Obsesión), Italia, 1942; prod. ICI-Solaroli; dir. Luchino Visconti; libr. Alicata, Pietrangeli, Puccini, de Santis y Visconti, sobre novela de James M. Cain; fot. Aldo Tonti y Domenico Scala; mús. Giuseppe Rosati; con Clara Calamai, Massimo Girotti, Juan de Landa, Elia Marcuzzo, Dhia Cristani; pág. 93.

*Othello,* URSS., 1955; prod. Mosfilm; dir. Sergei Yutkevich, sobre pieza teatral de William Shakespeare; fot- (Sovcolor), E. Andrikanis; mús. Aram Khachaturian; con Sergei Bondarchuk, Andrei Popov, Irina Skobtseva, Vladimir Soshalsky; pág. 150.

*Otra vez mío.* V. *Two-Faced Woman.*

*Our Daily Bread* (Murnau). V. *City Girl.*

*Our Daily Bread* (Ganarás el pan), EEUU., 1934; prod. Vidor-Artistas Unidos; dir. King Vidor; libr. Elizabeth Hill, con diál. de Joseph L. Mankiewicz, sobre argumento de Vidor; fot. Robert Planck; mús. Alfred Newman; con Tom Keene, Karen Morley, John Qualen, Barbara Pepper, Addison Richards; pág. 60.

*Outlaw, The* (El proscripto), EEUU., 1941; prod. Hughes-Artistas Unidos; dir, Howard Hughes; libr. Jules Furthman; fot. Gregg Toland; mús. Victor Young; con Jane Russell, Jack Beutel, Thomas Mitchell, Walter Huston, Mimi Aguglia, Joseph Sawyer; pág. 85.

*Outsider, The* (El último héroe), EEUU., 1962; prod. Sy Bartlett- Universal; dir. Delbert Mann; libr Stewart Stern, sobre un relato de William Bradford Huie; fot. Joseph La Shelle, mús. Leonard Rosenman; con Tony Curtis, James Franciscus, Bruce Bennett, Gregory Walcott, Vivian Nathan, Edmund Hashim; pág. 188.

*Pacto de sangre.* V. *Double Indemnity.*

*Padeniye Berlina* (La caída de Berlín), URSS., 1949; prod. Mosfilm; dir. Mikhail Chiaureli; libr. del mismo y Pyotr Pavlenko; fot. (color), Leonid Kosmatov; mús. Dimitri Shostakovich; con Mikhail Gelovani, Boris Andreyev, Oleg Froelich, Victor Stanitsin, V. Savelyov; pág. 122.

*País del amor, El.* V. *Land der Liebe*

*Pan nuestro de cada día, El.* V. *City Girl.*

*Panama Hattie* (La rubia audaz), EEUU., 1942; prod. Metro Goldwyn Mayer; prod. Arthur Freed; dir. Norman Z. Mc. Leod; libr. Jack McGowan y Wilkie Mahoney, sobre pieza musical de Herbert Fields y B. G. De Sylva; mús. y canciones, Cole Porter; con Ann Sothern, Red Skelton, Rags Ragland, Ben Blue, Marsha Hunt, Virginia O'Brien, Dan Dailey, Lena Horne; pág. 92.

*Pandilla salvaje, La.* V. *The Wild Bunch.*

*Paris brule-t-il?* (¿Arde París?), Francia-EEUU., 1966; prod. Transcontinental - Marianne - Seven Arts- Para mount; dir. René Clement; libr. Gore Vidal, Francis Ford Coppola, Jean Aurenche, Pierre Bost, Claude Brule, sobre libro de Larry Collins y Dominique Lapierre; diál. adic. Marcel Moussy; fot. (Panavisión), Marcel Grignon; mús. Maurice Jarre; con Jean Paul Belmondo, Charles Boyer, Leslie Caron, Jean Pierre Cassel, George Chakiris, Claude Dauphin, Alain Delon, Kirk Douglas, Glenn Ford, Gert Frobe, Daniel Gelin, Yves Montand, Anthony Perkins, Simone Signoret, Jean Louis Trintignant, Pierre Vaneck, Marie Versini, Orson Welles; pág. 203.

*Party's Over, The*, Gran Bretaña, 1963; prod. Tricastle; prods. Jack Hawkins y Jules Buck; dir. Guy Hamilton; libr. Marc Behm; fot. Larry Pizer; mús. John Barry; con Oliver Reed, Clifford David, Catherine Woodville, Ann Lynn, Louise Sorel, Mike Pratt, Eddie Albert; pág. 195.

*Pasión de un hombre joven, La.* V. *Here We Go Round the Mulberry Bush.*

*Pasiones secretas.* V. *Freud.*

*Pather Panchali*, India, 1955; prod. Gobierno de Bengala Occidental; dir. y libr. Satyajit Ray, sobre novela de Bibhuti Bhushan Bandhopadhayaya; fot. Subrata Mitra; mús. Ravi Shankar; con Kanu Bannerjee, Karuna Bannerjee, Uma Das Gupta, Subir Bannerjee, Chunibala; pág. 149.

*Paths of Glory* (La patrulla infernal), EEUU., 1957; prod. Bryna-Artistas Unidos; dir. Stanley Kubrick; libr. Kubrick, Calder Willingham y Jim Thompson, sobre novela de Humphrey Cobb; fot. George Krause; mús. Gerald Fried; con Kirk Douglas, Ralph Meeker, Adolphe Menjou, George Macready, Wayne Morris, Timothy Carey; pág. 158.

*Patrulla infernal, La.* V. *Paths of Glory.*

*Pecado de Madelon Claudet, El.* V. *Sin of Madelon Claudet.*

*Pedro soll hangen*, Alemania, 1939; prod. Majestic-Mulleneisen-Tapper; dir. Veit Harlan; libr. Ludwig Hynitzsch, Friedel Hartlaub y Harlan; fot. Bruno Mondi; mús. Hans-Otto Borgmann; con Heinrich George, Gustav Knuth, Maria Landrock, Ursula Deinert, Marianne Simson, Jakob Tiedtke, Werner Scharf; pág. 76.

*Persona*, Suecia, 1966; prod. Svenskfilmindustri (distr. Artistas Unidos); fot. y libr. Ingmar Bergman; fot. Sven Nykvist; con Bibi Andersson, Liv Ullmann, Gunnar Bjornstrand, Margaretha Krook, Jorgen Lindstrom; pág. 205.

*Petit soldat, Le* (El soldado), Francia, 1960; prod. Georges de Beauregard; dir. y libr. Jean Luc Godard; fot. Raoul Coutard; mús. Maurice Leroux; con Michel Subor, Anna Karina, Henri-Jacques Huet, Paul Beauvais, Laszlo Szabo, Georges de Beauregard, Jean Luc Godard; pág. 172.

*Pinky* (Lo que la carne hereda), EEUU., 1949; prod. Zanuck-20th Century

Fox; dir. Elia Kazan; libr. Philip Dunne y Dudley Nichols, sobre novela de Cid Rocketts Summer; fot. Joe MacDonald; mús. Alfred Newman; con Jeanne Crain, Ethel Barrymore, William Lundigan, Ethel Waters, Basil Ruysdael, Nina Mac McKinney; pág. 119.

*Play Dirty* (La escoria del desierto), Gran Bretaña, 1969; prod. Lowndes-Artistas Unidos; dir. André de Toth; libr. Lotte Colin y Melvyn Bragg, sobre asunto de George Marton; fot. (Panavisión, Techn.), Edward Scaife; mús. Michel Legrand; con Michael Caine, Nigel Davenport, Nigel Green, Harry Andrews, Aly Ben Ayed; pág. 224.

*Polizeiakte 909*. V. *Taifun*.

*Por siempre Ambar*. V. *Forever Amber*.

*Porgy and Bess*, EEUU., 1959; prod. Samuel Goldwyn-Columbia; dir. Otto Preminger; libr. N. Richard Nash, sobre obra musical de George Gershwin, basada en novela de DuBose Heyward; fot. (Techn., Todd-AO), Leon Shamroy; coreog. Hermes Pan; mús. George Gershwin; con Sidney Poitier, Dorothy Dandridge, Sammy Davies, Pearl Bailey, Brock Peters, Leslie Scott; pág. 169.

*Pork Chop Hill* (La gloria se escribe con sangre), EEUU., 1959; prod. Melville-Artistas Unidos; dir. Lewis Milestone; libr. James R. Webb, sobre un asunto de S. L. A. Marshall; fot. Sam Leavitt; mús. Leonard Rosenman; con Gregory Peck, Harry Guardino, Rip Torn, George Peppard, James Edwards, Bob Steele, Woody Strode; pág. 167.

*Posada de la sexta felicidad, La*. V. *The Inn of the Sixth Happiness*.

*Poseídos por el amor*. V. *By Love Possessed*.

*Prisioneros del terror*. V. *The Ministry of Fear*.

*Private Lives of Adam and Eve, The;* EEUU., 1961; prod. Albert Zugsmith-Universal; dirs. Albert Zugsmith y Mickey Rooney; libr. Robert Hill; mús. Van Alexander; fot. Phil Lathrop; con Mickey Rooney, Mamie Van Doren, Fay Spain, Mel Torme, Marty Milner, Cecil Kellaway, Tuesday Weld, Paul Anka; página 183.

*Proscripto, El*. V. *The Outlaw*.

*Prudence and the Pill* (Prudencia y la píldora), Gran Bretaña, 1968; prod. 20th. Century Fox; dir. Fielder Cook; libr. Hugh Mills sobre novela propia; fot. (De Luxe), Ted Moore; mús. Bernard Ebbinghouse; con Deborah Kerr, David Niven, Robert Coote, Irina Demick, Joyce Redman, Judy Geeson, Keith Mitchell, Edith Evans; pág. 217.

*Psexoanalizados, Los*. V. *Los neuróticos*.

*Pueblo sin ley*. V. *Death of a Gunfighter*.

*Puente sobre el río Kwai, El*. V. *The Bridge on the River Kwai*.

*Punto muerto*. V. *Dead End*.

*Pygmalion*, Alemania, 1935; dir. Erich Engel; libr. Heinrich Oberländer y Walter Wasserman, sobre pieza teatral de George Bernard Shaw; fot. Bruno Mondi; mús. Theo von Mackeben; con Jenny Jugo, Gustaf Gründgens, Eugen Klopfer, Erna Morena, Hedwig Bleibtreu; pág. 61.

*Qué Viva México*, México, 1930-32; prod. Upton Sinclair-Mexican Picture Trust; dir. y libr. S. M. Eisenstein, con la colaboración de Grigori Aleksandrov; fot. Eduard Tisse; con Isabelita Villaseñor, Martín Hernández, David Liceaga e intérpretes no profesionales; pág. 46.

*Queen Kelly* (La reina Patricia), EEUU., 1928; prod. Joseph Kennedy-Artistas Unidos; dir. y libr. Erich von Stroheim; fot. Ben Reynolds,

Gordon Pollock y Paul Ivano; mús. Adolf Tandler; con Gloria Swanson, Walter Byron, Seena Owen, Sidney Bracey, William von Brincken, Sylvia Ashton, Tully Marshall; pág. 38.

*¿Quién es Quiller?* V. *The Quiller Memorandum.*

*Quiller Memorandum, The* (¿Quién es Quiller?), EEUU.,-Gran Bretaña, 1966; prod. Rank-Foxwell-Carthay-20th Century Fox; dir. Michael Anderson; libr. Harold Pinter, sobre novela de Adam Hall; fot. (De Luxe, Panavisión), Erwin Hillier; mús John Barry; con George Segal, Alec Guinness, Max von Sydow, Senta Berger, George Sanders, Robert Flemyng; pág. 205.

*Rabbia, La,* Italia, 1963; prod. Gastone Ferrante-Opus; dir. Pier Paolo Pasolini; recopilación de material documental; hay otro episodio dirigido por Giovanni Guareschi; pág. 196.

*Rapsodia en azul.* V. *Rhapsody in Blue.*

*Rasputin and the Empress* (Rasputín y la emperatriz), EE.UU., 1932; prod. Metro Goldwyn Mayer; dir. Richard Boleslawsky; libr. Charles Mac Arthur; fot. William Daniels; mús. Herbert Stothart; con Lionel Barrymore, John Barrymore, Ethel Barrymore, Diana Wynyard, Ralph Morgan, Tad Alexander, C. Henry Gordon, Edward Arnold, Mischa Auer, Jean Parker; pág. 53.

*Rebecca,* EEUU., 1940; prod. David O. Selznick-Artistas Unidos; dir. Alfred Hitchcock; libr. Robert E.Sherwood, Joan Harrison, Philip Mac Donald y Michael Hogan, sobre novela de Daphne du Maurier; fot. George Barnes; mús. Franz Waxman; con Laurence Olivier, Joan Fontaine, George Sanders, Judith Anderson, Nigel Bruce, C. Aubrey Smith, Reginald Denny, Gladys Cooper, Florence Bates, Melville Cooper; pág. 80.

*Rece do góry* (también conocida como "Hands Up"), Polonia, 1967; prod. Film Polski; dir. Jerzy Skolimowski; fot. Witold Sobocinski; con Jerzy Skolimowski, Joana Szczerbic, Adam Hanuszkiewicz, Tadeusz Lomnicki; pág. 209.

*Red Badge of Courage, The* (Alma de valiente), EEUU., 1951; prod. Metro Goldwyn Mayer; dir. John Huston; libr. Huston y Albert Band sobre novela de Stephen Crane; fot. Harold Rosson; mús. Bronislau Kaper; con Audie Murphy, Bill Mauldin, Andy Devine, Royal Dano, John Dierkes; pág. 124.

*Regle de jeu, La* (La regla del juego), Francia, 1938; prod., dir. y libr. Jean Renoir; fot. Jean Bachelet, Jacques Lemare, Alphen, Alan Renoir; mús. Roger Desormieres; con Marcel Dalio, Nora Gregor, Roland Toutain, Mila Parely, Jean Renoir, Paulette Dubost, Carette, Gaston Modot, Pierre Magnier; pág. 75.

*Reina Patricia, La.* V. *Queen Kelly.*

*Reiter von Deutsch-Africa, Die* (Los jinetes del África colonial), Alemania, 1934; dir. Helbert Selpin; arg. de una novela de Marie-Louise Droop; mús. Herbert Windt; con Sepp Rist, Peter Voss, Ilse Stobrawa; pág. 58.

*Relaciones peligrosas, Las.* V. *Les liaisons dangereuses.*

*Religieuse, La* (La religiosa), Francia, 1966; prod. Georges de Beauregard; dir. Jacques Rivette; libr. Rivette y Jean Gruault, sobre novela de Denis Diderot; fot. (Eastman), Alain Levent; mús. Jean Claude Eloy; con Anna Karina, Liselotte Pulver, Mi cheline Presle, Christine Lenier, Francine Bergé, Francisco Rabal, Yori Bertin; pág. 202.

*Rey del jazz, El.* V. *King of Jazz.*

*Rhapsody in Blue* (Rapsodia en azul), EEUU., 1945; prod. Warner; dir. Irving Rapper; prod. Jesse L. Lasky; libr. Howard Koch y Elliot Paul, sobre un argumento de Sonya Levien, basado en la vida de George Gershwin; fot. Sol Polito; mús. George Gershwin; con Robert Alda, Joan Leslie, Alexis Smith, Charles Coburn, Julie Bishop, Al Jolson, Oscar Levant, Paul Whiteman, George White, Hazel Scott; pág. 104.

*Rivales del rayo.* V. *Jet Pilot.*

*Road Back, The* (De regreso), EEUU., 1937; prod. Universal; dir. James Whale; libr. R. C. Sherriff y Charles Kenyon, sobre novela de Erich Ma. Remarque; fot. John Mescall y George Robinson; mús. Dimitri Tiomkin; con John King, Richard Cromwell, Slim Summerville, Andy Devine, Barbara Read, Louise Fazenda, Noah Beery Jr., Maurice Murphy, Lionel Atwill, Spring Byington, Frank Reicher; pág. 69.

*Robe, The* (El ,manto sagrado), EEUU., 1953; prod. 20th Century Fox; dir. Henry Koster; libr. Philip Dunne, sobre novela de Lloyd Douglas, adaptada por Gina Kaus; fot. (Techn., Cpe.), Leon Shamroy; mús. Alfred Newman; con Richard Burton, Jean Simmons, Victor Mature, Michael Rennie, Jay Robinson, Dean Jagger, Dawn Addams; pág. 134.

*Robo del siglo, El.* V. *Six Bridges to Cross.*

*Rocco e i suoi fratelli* (Rocco y sus hermanos), Italia-Francia, 1960; prod. Titanus-Marceau; dir. Luchino Visconti; libr. Visconti, Suso Cecchi D'Amico, Pasquale Festa Campanile, Massimo Franciosa y Enrico Medioli, sobre una adaptación por Visconti, Cecchi D'Amico y Vasco Pratolini de una novela de Giovanni Testori; fot. Giuseppe Rotunno; mús. Nino Rota; con Alain Delon, Renato Salvatori, Annie Girardot, Katina Paxinou, Roger Hanin, Paolo Stoppa, Suzy Delair, Claudia Cardinale, Spiros Focas; pág. 175.

*Roger Touhy, Ganster* (El último gangster), EEUU., 1944; prod. 20th Century Fox; dir. Robert Florey; libr. Crane Wilbur y Jerry Cady, sobre un tema del primero; con Preston Foster, Victor McLaglen, Lois Andrews, Kent Taylor, Trudy Marshall, Moroni Olsen, Henry Morgan, Anthony Quinn, Frank Jenks, pág. 100.

*Rogopag,* Italia-Francia, 1962; prod. Arco-Cineriz-Lyre; en cuatro episodios: *Illibatezza* (Virginidad), dir. y libr. Roberto Rossellini, con Rosanna Schiafino, Bruce Balaban, María Pia Schiaffino, Carol Zapavigna; *Le nouveau monde* (El nuevo mundo), dir. y libr. Jean Luc Godard; fot. Jean Rabier; con Alexandra Stewart, Jean-Marc Bory, Jean André Fieschi, Michel Delahaye; *La Ricotta,* dir. y libr. Pier Paolo Pasolini; fot. Tonino Delli Colli; vest. Danilo Donati; con Orson Welles, Mario Cipriani, Laura Betti, Edmonda Aldini; *Il pollo ruspante* (El pollo de campo), dir. y libr. Ugo Gregoretti, con Ugo Tognazzi, Lisa Gastoni, Riky Tognazzi, Antonella Taito; pág. 190.

*Ronda del sospechoso, La.* V. *Stranger on the Prowl.*

*Rostro impenetrable, El.* V. *One-Eyed Jacks.*

*Rubia audaz, La.* V. *Panama Hattie.*

*Sagrado y profano.* V. *Desire Me.*

*Salvajes Inocentes, Los.* V. *Savage Innocents.*

*Sanctuary* (Santuario), EE.UU., 1961, prod. Zanuck-20th Century Fox; dir. Tony Richardson; libr. James Poe sobre temas de William Faulkner; fot. (Cpe.), Ellsworth Fre-

dricks; mús. Alex North; con Lee Remick, Yves Montand, Bradford Dillman, Harry Townes, Odetta, Howard St. John, Jean Carson; pág. 178.

*Santuario* - V. *Sanctuary.*

*Savage Innocents, The* (Los salvajes inocentes), Italia-Francia-Gran Bretaña, 1960; prod. Maleno Malenotti-Paramount; dir. Nicholas Ray; libr. Ray sobre un tema de Hans Ruesch y F. Solinas; fot. (Techn., Technirama), Aldo Tonti y Peter Hennessy; mús. Angelo Francesco Lavagnino; con Anthony Quinn, Yoko Tani, Carlo Giustini, Peter O'Toole, Marie Yang; pág. 173.

*Schloss, Das* (t. l. "El castillo"), Alemania Occidental, 1968; con rodaje en Austria; prod. Alfa-Glarus-Noelte; prod. Maximilian Schell; dir. y libr. Rudolf Noelte, sobre novela de Franz Kafka; fot. (color), Wolfgang Treu; con Maximilian Schell, Cordula Trantow, Trudik Daniel, Helmut Qualtinger, Franz Misar, Johann Misar, Hanns Ernst Jager, Friedrich Maurer; pág. 214.

*Seagull, The,* EE.UU., 1926; prod. Charles Chaplin; dir. y libr. Josef von Sternberg; fot. Paul Ivano; escen. Danny Hall; con Edna Purviance, Eve Sothern, Gane Whitman; pág. 35.

*Secrets* (Secretos), EE.UU., 1933; prod. Pickford-Artistas Unidos; dir. Frank Borzage; libr. Frances Marion, sobre pieza teatral de Rudolf Besier y May Edginton; fot. Ray June; con Mary Pickford, Leslie Howard, C. Aubrey Smith, Blanche Friderici, Doris Lloyd, Ned Sparks, Allan Sears, Mona Maris, Virginia Grey, Ethel Clayton, Bessie Barriscale, Theodore von Eltz; pág. 57.

*Secuestro* - V. *The Story of Temple Drake.*

*Semilla de maldad* - V. *The Blackboard Jungle.*

*Senso* (Livia), Italia, 1954; prod. Forges Davanzati-Lux Film; dir. Luchino Visconti; libr. Visconti, Suso Cecchi D'Amico, Giorgio Prosperi, C. Alianello, G. Bassani, sobre un relato de Camillo Boito; fot. (Techn.), G. R. Aldo y Robert Krasker; mús. de Bruckner y Verdi; vest. Marcel Escoffier y Piero Tosi; con Alida Valli, Farley Granger, Massimo Girotti, Heinz Moog, Rina Morelli, Marcella Mariani, Christian Marquand, Sergio Fantoni; pág. 142.

*Señor feudal, El* - V. *The War Lord.*

*Ser malo fue su destino* - V. *Tribute to a Bad Man.*

*Seven Year Itch, The* (La comezón del séptimo año), EE.UU., 1955; prod. Charles K. Feldman - 20th Century Fox; dir. Billy Wilder; libr. Wilder y George Axelrod, sob. pieza de Axelrod; fot. (De Luxe, Cpe.), Milton Krasner; mús. Alfred Newman; con Marilyn Monroe, Tom Ewell, Evelyn Keyes, Sonny Tufts, Oscar Homolka, Robert Strauss, Victor Moore; pág. 148.

*Shadows* (Sombras), EE.UU., 1959; prod. Cassavetes-Mc Endree-Cassel; dir. John Cassavetes; fot. Erich Kollmar; mús. Charles Mingus; con Lelia Goldoni, Hugh Hurd, Ben Carruthers, Anthony Ray, Rupert Crosse; pág. 168.

*Shichinin no samurai* (Los siete samurai), Japón, 1954; prod. Toko; dir. Akira Kurosawa; libr. Shinobu Hashimoto, Hideo Oguni y Kurosawa; fot. Asakazu Nakai; mús. Fumio Hayasaka; con Takashi Shimura, Tohiro Mifune, Yoshio Inaba, Seiji Miyaguchi, Minoru Chiaki, Daisube Kato, Ko Kimura; pág. 140.

*Siete samurai, Los* - V. *Shichinin no samurai.*

*Signo del diablo, El* - V. *Eye of the Devil.*

*Sin of Madelon Claudet, The* (El pecado de Madelon Claudet), EE.UU,. 1931; prod. Metro Goldwyn Mayer; dir. Edgar Selwyn; libr. Charles MacArthur sobre pieza teatral "The Lullaby" de Edward Knoblock; fot. Oliver T. Marsh; con Helen Hayes, Lewis Stone, Neil Hamilton, Cliff Edwards, Jean Hersholt, Marie Prevost; pág. 51.

*Sinfonía de una vida* - V. *Symphonie eines Lebens.*

*Sissi*, Austria, 1955-57 (serie de tres films); dir., prod. y libr. Ernst Marischka; fot. (Agfacolor), Bruno Mondi; mús. Anton Profes; con Romy Schneider, Karl Boehm, Magda Schneider, Vilma Degischer, Gustav Knuth; pág. 148.

*Six Bridges to Cross* (El robo del siglo), EE.UU., 1955; prod. Aaron Rosenberg - Universal; dir. Joseph Pevney; libr. Sidney Boehm, sobre novela de Joseph F. Dinneen; fot. William Daniels; mús. Joseph Gershenson; con Tony Curtis, George Nader, Julie Adams, Jay C. Flippen, Sal Mineo; pág. 144.

*Sleeping Tiger, The* (La fiera dormida), Gran Bretaña, 1954; prod. Insignia; dir. Victor Hanbury (Joseph Losey); libr. Derek Frye, sobre novela de Maurice Moiseiwitsch; fot. Harry Waxman; mús. Malcolm Arnold; con Dirk Bogarde, Alexis Smith, Alexander Knox, Hugh Griffith, Maxine Audley; pág. 143.

*Soberbia* - V. *The Magnificent Ambersons.*

*Soldado, El* - V. *Le petit soldat.*

*Soldier and the Lady, The* (Miguel Strogoff), EE.UU., 1937; prod. Pandro S. Berman-RKO; dir. George Nicholls; libr. Anthony Veiller, Mortimer Offner y Anne Morrison Chapin, sobre novela de Julio Verne y film alemán anterior; con Anton Walbrook, Elizabeth Allan, Margot Grahame, Fay Bainter, Akim Tamiroff, Eric Blore, Edward Brophy; pág. 67.

*Soliti ignoti, I* (Los desconocidos de siempre), Italia, 1958; prod. Franco Cristaldi para Lux-Vides-Cinecittá; dir. Mario Monicelli; libr. Age, Scarpelli, Cecchi D'Amico y Monicelli; fot. Gianni Di Venanzo; con Vittorio Gassman, Marcello Mastroianni, Totó, Claudia Cardinale, Renato Salvatori, Rossana Rory, Memmo Carotenuto, Carla Gravina; pág. 165.

*Sombras* - V. *Shadows.*

*Sombras blancas en los mares del Sur* - V. *White Shadows in the South Seas.*

*Song Without End* (Una llama mágica), EE.UU., 1960, con rodaje en Europa; prod. William Goetz-Columbia; dir. Charles Vidor (y George Cukor); libr. Oscar Millard; fot. (Eastman, Cpe.), James Wong Howe; mús Franz Liszt y otros; con Dirk Bogarde, Capucine, Genevieve Page, Patricia Morison, Ivan Desny, Martita Hunt; pág. 174.

*Sospecha, La* - V. *Suspicion.*

*Spartacus* (Espartaco), EE.UU., 1960; prod. Bryna-Universal; prod. Kirk Douglas; dir. Stanley Kubrick; libr. Dalton Trumbo sobre novela de Howard Fast; fot. (Techn., Super Technirama 70), Russell Metty; fot. adic. Clifford Stine; mús. Alex North; con Kirk Douglas, Laurence Olivier, Jean Simmons, Tony Curtis, Charles Laughton, Peter Ustinov, John Gavin; pág. 173.

*Splendor in the Grass* (Esplendor en la hierba), EE.UU., 1961; prod. Kazan-Warner; dir. Elia Kazan; libr. William Inge; fot. (Techn.), Boris Kaufman; mús. David Amram; con Natalie Wood, Warren Beatty, Pat Hingle, Audrey Christie, Barbara Loden, Zohra Lampert, Sandy Dennis; pág. 176.

*Star Is Born, A* (Nace una estrella), EE.UU., 1954; prod. Sidney Luft-Transcona-Warner; dir. George Cukor; libr. Moss Hart, sobre libreto previo de Dorothy Parker, Alan Campbell y Robert Carson, sobre argumento de William A. Wellman y Carson; fot. (Techn., Cpe.), Sam Leavitt; mús. Harold Arlen, con letra de Ira Gershwin; con Judy Garland, James Mason, Jack Carson, Charles Bickford, Tom Noonan; pág. 141.

*Starke Herzen,* Alemania, 1937; dir. Herbert Maisch; fot. Günther Rittau; mús. Herbert Windt; con María Cebotari, Gustav Diessl, René Deltgen, Otto Wernicke; pág. 71.

*Statues meurent aussi, Les,* (t. l. "Las estatuas también mueren"), Francia, 1953; dir. Alain Resnais, con la colaboración de Chris Marker y Ghislain Cloquet; fot. Cloquet; mús. Guy Bernard; narrador, Jean Negroni; corto-metraje documental; pág. 136.

*Stazione Termini* (Indiscreción de una esposa), Italia-EE.UU., 1953; prod. David O. Selznick; dir. Vittorio de Sica; libr. Cesare Zavattini, Luigi Chiarini y Giorgio Prosperi, sobre un tema del primero; diál. adic. Truman Capote; fot. G. R. Aldo; mús. Alessandro Cicognini; con Jennifer Jones, Montgomery Clift, Gino Cervi, Dick Beymer; pág. 137.

*Story of Temple Drake, The* (Secuestro), EE.UU., 1933; prod. Paramount; dir. Stephen Roberts; libr. Oliver H. P. Garrett, sobre novela de William Faulkner; fot. Karl Struss; con Miriam Hopkins, Jack La Rue, Sir Guy Standing, William Gargan, William Collier; pág. 56.

*Stranger on the Prowl* o *Imbarco a mezzanotte* (La ronda del sospechoso), Italia-EE.UU., 1951; prod. Consorzio - Tirrenia - Riviera; prod. Noel Calef; dir. Joseph Losey y Andrea Forzano; libr. Ben Barzman y Forzano, basado en un asunto de Noel Calef; fot. Henri Alekan; mús. G. C. Sonzogno; con Paul Muni, Joan Lorring, Vittorio Manunta, Luisa Rossi, Aldo Silvani, Franco Balducci, Arnoldo Foá; pág. 129.

*Strawberry Statement, The* (Las fresas de la amargura), EE.UU., 1970; prod. Chartoff-Winkler-MGM; dir. Stuart Hagmann; libr. Israel Horovitz sobre libro de James Simon Kunen; fot. (Metrocolor), Ralph Woolsey; mús. Ian Freebairn Smith; con Bruce Davison, Kim Darby, Bud Cort, Murray MacLeod, Tom Foral, Danny Goldman; pág. 224.

*Streetcar Named Desire, A* (Un tranvía llamado Deseo), EE.UU., 1951; prod. Charles K. Feldman-Elia Kazan-Warner; dir. Elia Kazan; libr. Tennessee Williams sobre pieza teatral propia; fot. Harry Stradling; mús. Alex North; con Vivien Leigh, Marlon Brando, Kim Hunter, Karl Malden, Nick Dennis, Rudy Bond; pág. 127.

*Subterraneans, The* (Furia de juventud), EE.UU., 1960; prod. Arthur Freed-MGM; dir. Ranald Mac Dougall; libr. Robert Thom sobre novela de Jack Kerouac; fot. (Metrocolor, Cpe.), Joseph Ruttenberg; mús. André Previn; con Leslie Caron, George Peppard, Janice Rule, Roddy Mc Dowall, Gerry Mulligan, Anne Seymour; pág. 173.

*Sucedió en Las Vegas* - V. *Las Vegas Story.*

*Sunset Boulevard* (El ocaso de una vida), EE.UU., 1950; prod. Charles Brackett-Paramount; dir. Billy Wilder; libr. Brackett, Wilder y D. M. Marshman Jr.; fot. John F. Seitz; mús. Franz Waxman; con Gloria Swanson, William Holden, Erich von Stroheim, Nancy Olson, Fred Clark, Jack Webb, Lloyd Gough e intervenciones de Cecil B. de Mille, Hedda Hopper, Buster Keaton, H. B. Warner, Ray Evans, Jay Livingston, Anna Q. Nilsson; pág. 123.

*Suspicion* (La sospecha), EE. UU., 1941; prod. RKO; dir. Alfred Hitchcock; libr. Samson Raphaelson, Joan Harrison y Alma Reville, sobre novela de Francis Iles; fot. Harry Stradling; mús. Franz Waxman; con Cary Grant, Joan Fontaine, Sir Cedric Hardwicke, Nigel Bruce, Dame May Whitty, Heather Angel; pág. 87.

*Sweet Bird of Youth* (Dulce pájaro de juventud), EE.UU., 1962; prod. Roxbury-MGM; prod. Pandro S. Berman; dir. y libr. Richard Brooks, sobre pieza teatral de Tennessee Williams; fot. (Metrocolor, Cpe.), Milton Krasner; mús. Harold Gelman; con Paul Newman, Geraldine Page, Shirley Knight, Ed Begley, Rip Torn, Mildred Dunnock; página 185.

*Sweet Love, Bitter,* EE.UU., 1967; prod. Film 2 Associates-Gerald Kleppel-Robert Ferman; dir. Herbert Danska; prod. Lewis Jacobs; libr. Danska y Jacobs, sobre novela de John Williams; fot. Victor Solow; mús. Mal Waldron; con Dick Gregory, Don Murray, Diane Varsi, Robert Hooks, Jeri Archer; pág. 208.

*Swimmer, The* (El nadador), EE.UU., 1968; prod. Horizon-Dover-Columbia; dir. Frank Perry; libr. Eleanor Perry sobre un cuento de John Cheever; fot. (Techn.), David L. Quaid; mús. Marvin Hamlisch; con Burt Lancaster, Janice Rule, Janet Landgard, Marge Champion, Kim Hunter, Cornelia Otis Skinner; página 216.

*Symphonie eines Lebens* (Sinfonía de una vida), Alemania, 1942; dir. Hans Bertram; fot. Carl Hoffmann; mús. Norbert Schultze; con Harry Baur, Henny Porten, Gisela Uhlen; Albert Florath; pág. 92.

*Tabu*, EE.UU., 1931; con rodaje en islas del Pacífico Sur; prod. Paramount; dir. F. W. Murnau; libr. Murnau y Robert Flaherty; fot. Floyd Crosby; supervisión musical, Hugo Riesenfeld; con intérpretes no profesionales; pág. 50.

*Taifun* o *Polizeiakte 909,* Alemania, 1933; prod. Camera; dir. Robert Wiene; libr. Wiene, sobre pieza teatral de Melchior Lengyel; fot. Heinrich Gartner; mús. Helmuth Wolfes; con Liane Haid, Viktor de Kowa, Valerj Inkijinoff, Friedrich Ettel, Paul Mederow, Paul Henckels, Bernhardt Goetzke, Veit Harlan; pág. 56.

*Targets,* EE.UU., 1968; prod. Saticoy-Paramount; dir., prod. y libr. Peter Bogdanovich, sobre un tema del mismo y Polly Platt; fot. (Pathe Color), Laszlo Kovacs; con Boris Karloff, Tim O'Kelly, Nancy Hsueh, James Brown, Sandy Baron, Arthur Peterson, Peter Bogdanovich; página 214.

*Té y simpatía* - V. *Tea and Sympathy.*

*Tea and Sympathy* (Té y simpatía), EE.UU., 1956; prod. Pandro S. Berman-MGM; dir. Vincente Minnelli; libr. Robert Anderson, sobre pieza teatral propia; fot. (Metrocolor, Cpe.), John Alton; mús. Adoplh Deutsch; con Deborah Kerr, John Kerr, Leif Erickson, Edward Andrews, Darryl Hickman, Norma Crane; pág. 153.

*Teen Kanya* (exhibida en EE.UU. como "Two Daughters"), India, 1961; prod., dir. y libr. Satyajit Ray, sobre relatos de Rabindranath Tagore; fot. Soumendu Roy; mús. Satyajit Ray; en tres episodios: *Postmaster,* con Anil Chaterjee, Chandana Bannerjee; *Monihara,* con Kali Bannerjee, Kanika Mozumdar; *Samapti,* con Aparna Das Gupta, Soumitra Chatterjee; pág. 183.

*Temptress, The* (Donde la vida empieza), EE.UU., 1926; prod. Metro Goldwyn Mayer; dir. Mauritz

Stiller y Fred Niblo; libr. Dorothy Farnum, sobre novela de Blasco Ibáñez; fot. Tony Gaudio; con Greta Garbo, Antonio Moreno, Roy D'Arcy, Marc McDermott, Lionel Barrymore, Virginia Brown Faire; página 35.

*Tengo 20 años* - V. *Mne dvadtsat liet.*

*Teorema*, Italia, 1968; prod. Aetos-Franco Rossellini-Manolo Bolognini; dir. y libr. Pier Paolo Pasolini; fot. (Eastman), Giuseppe Ruzzolini; mús. Ennio Morricone; con Terence Stamp, Silvana Mangano, Massimo Girotti, Anne Wiazemsky, Laura Betti, Andrés José Cruz, Ninetto Davoli; pág. 218.

*Terra trema, La* (t. l. "La tierra tiembla"), Italia, 1947; prod. Universalia-Salvo D'Angelo; dir. y libr. Luchino Visconti; fot. G. R. Aldo; mús. Willy Ferrero; con intérpretes no profesionales; pág. 113.

*Tesoro de Barbarroja, El* - V. *Moonfleet.*

*Tess of the D'Urbervilles*, EE.UU. 1924; prod. Metro-Goldwyn; dir. Marshall Neilan; libr. Dorothy Farnum, sobre novela de Thomas Hardy; con Blanche Sweet, Conrad Nagel, Stuart Holmes, George Fawcett, Victory Bateman, Courtenay Foote, Joseph J. Dowling; pág. 33.

*Testament des Dr. Mabuse, Das* (El testamento del Dr. Mabuse), Alemania, 1932; prod. Nero-Fritz Lang; dir. Fritz Lang; libr. Lang y Thea von Harbou, sobre personajes de Norbert Jacques; fot. Fritz Arno Wagner y Karl Vash; mús. Hans Erdman; con Rudolph Klein-Rogge, Oskar Beregi, Karl Meixner, Theodor Loos, Otto Wernicke, Klaus Pohl, Gustav Diessl, Camilla Spira, Theo Lingen, Ludwig Stossel; hay versión francesa con Klein-Rogge, Beregi, Jim Gérald, Thomy Bourdelle, Maurice Maillot, Monique Rolland, Raymond Cordy; pág. 52.

*These Three* (Infamia), EE.UU., 1936; prod. Goldwyn-Artistas Unidos; dir. William Wyler; libr. Lillian Hellman, sobre su pieza teatral "The Children's Hour"; fot. Gregg Toland; mús. Alfred Newman; con Merle Oberon, Miriam Hopkins, Joel McCrea, Bonita Granville, Catherine Doucet, Alma Kruger, Marcia Mae Jones, Walter Brennan; pág. 67.

*They Were Expendable* (Fuimos los sacrificados), EE.UU., 1945; prod. Metro Goldwyn Mayer; dir. John Ford; libr. Frank W. Wead, sobre relatos de William L. White; fot. Joseph August; mús. Herbert Stothart; con Robert Montgomery, John Wayne, Donna Reed, Jack Holt, Ward Bond, Marshall Thompson, Leon Ames, Donald Curtis, Russell Simpson, Louis Jean Heydt; página 104.

*Third Secret, The* (t. l. "El tercer secreto"), Gran Bretaña, 1964; prod. Hubris - 20th Century Fox; dir. Charles Crichton; libr. Robert L. Joseph; fot. Douglas Slocombe; mús. Richard Arnell; con Stephen Boyd, Jack Hawkins, Richard Attenborough, Diane Cilento, Pamela Franklin, Paul Rogers; pág. 199.

*Three Comrades* (Tres camaradas), EE.UU., 1938; prod. Metro Goldwyn Mayer; prod. Joseph L. Mankiewicz; dir. Frank Borzage; libr. F. Scott Fitzgerald y Edward E. Paramore, sobre novela de Erich Ma. Remarque; fot. Joseph Ruttenberg; mús. Franz Waxman; con Margaret Sullavan, Robert Taylor, Robert Young, Franchot Tone, Guy Kibbee, Lionel Atwill, Henry Hull, Charley Grapewin, Monty Woolley; pág. 73.

*Tiefland*, Alemania-Austria, 1940-1953; dir. Leni Riefenstahl; colaborador en la dirección, Harald Reinl; libr. Riefenstahl, sobre ópera de Eugen d'Albert; fot. Riefenstahl y Albert Benitz; con Leni Riefenstahl, Franz Eichberger, Bernhard Minet-

ti, Aribert Wascher, Maria Koppenhofer, Karl Skraup, Frieda Richard; pág. 137.

*Tierra de esperanza* - V. *An American Romance.*

*Titan, The,* EE.UU., 1950; distr. Artistas Unidos; compaginación por Robert Flaherty de *Michelangelo* (Suiza-Alemania, 1940); colaboración de Richard Lyford; comentario dicho por Fredric March; página 83.

*Titanic,* Alemania, 1943; prod. Tobis; dir. Herbert Selpin, luego sustituido por Werner Klingler; libr. Walter Zerlett-Olfenius sobre argumento de Harald Bratt; fot. Friedl Behn-Grund; mús. Werner Eisbrenner; escen. Fritz Arthur Maurischat; con Sybille Schmitz, Kirsten Heiberg, Hans Nielsen, Ernst Fritz Furbringer, Karl Schönböck, Charlotte Thiele, Otto Wernicke, Theodor Loos; pág. 97.

*Todo un día para morir* - V. *The Long Day's Dying.*

*Topaz,* Gran Bretaña-EE.UU., 1969; prod. Hitchcock-Universal; dir. Alfred Hitchcock; libr. Samuel Taylor, sobre novela de Leon Uris; fot. (color), Jack Hildyard; mús. Maurice Jarre; con Frederick Stafford, Dany Robin, John Vernon, Karin Dor, Michel Piccoli, Philippe Noiret, Claude Jade, Michel Subor, Per-Axel Arosenius, John Forsythe; pág. 221.

*Tora no 0* o *Fumu Otokotachi* (t. l. "Los que pisaron la cola al tigre"); Japón, 1945; prod. Toho; dir. y libr. Akira Kurosawa, sobre la pieza tradicional "Kanjincho"; fot. Takeo Ito; mús. Tadashi Hattori; con Denjiro Okochi, Susumu Fujita, Masayuki Mori, Takashi Shimura, Aritake Kono, Yoshio Kosugi; pág. 105.

*Trader Horn,* EE.UU., 1931; prod. Metro Goldwyn Mayer; dir. W. S. Van Dyke; libr. Dale Van Every, John Thomas Neville y Richard Shayer, sobre un libro de Ethelreda Lewis; fot. Clyde De Vinna; con Harry Carey, Edwina Booth, Duncan Renaldo, Mutia Omoolu, Olive Golden Carey; pág. 48.

*Tragedia del Volga, La* - V. *Friesennot.*

*Train, The* (El tren), EE.UU.-Francia-Italia, 1964; prod. Ariane-Dear-Artistas Unidos; dir. John Frankenheimer; libr. Franklin Coen y Frank Davis, sobre el libro "Le front de l'art" de Rose Valland; fot. Jean Tournier y Walter Wottitz; mús. Maurice Jarré; con Burt Lancaster, Jeanne Moreau, Paul Scofield, Michel Simon, Suzanne Flon, Wolfgang Preiss, Albert Remy, Jacques Marin; pág. 197.

*Tren, El* - V. *The Train.*

*Tres camaradas* - V. *Three Comrades.*

*Tribute to a Bad Man* (Ser malo fue su destino), EE.UU., 1956; prod. Sam Zimbalist-MGM; dir. Robert Wise; libr. Michael Blankfort, sobre argumento de Jack Schaefer; fot. (Eastman, Cpe.), Robert Surtees; mús. Miklos Rozsa; con James Cagney, Don Dubbins, Stephen Mc Nally, Irene Papas, Vic Morrow, Royal Dano; pág. 155.

*Trip, The,* EE.UU., 1967; prod. Roger Corman-American International; dir. Roger Corman; libr. Jack Nicholson; fot. (color), Arch Dalzell; mús. The American Music Band; con Peter Fonda, Susan Strasberg, Bruce Dern, Dennis Hopper, Salli Sachse, Katherine Walsh; pág. 212.

*Tu nombre es tentación* - V. *The Devil Is a Woman.*

*Twenty Plus Two* o *It Started in Tokyo,* EE.UU., 1962; prod. Allied Artists; prod. Scott R. Dunlap; dir. Joseph M. Newman; libr. Frank Gruber sobre novela propia; fot. Carl Guthrie; mús. Gerald Fried;

con David Janssen, Jeanne Crain, Dina Merrill, Jacques Aubuchon, William Demarest, Agnes Moorehead, Brad Dexter; pág. 189.

*Two Daughters* - V. *Teen Kanya.*

*Two-Faced Woman* (Otra vez mío), EE.UU., 1941; prod. Metro Goldwyn Mayer; dir. George Cukor; libr. S. N. Behrman, Salka Viertel y George Oppenheimer, sobre pieza teatral de Ludwig Fulda; fot. Joseph Ruttenberg; con Greta Garbo, Melvyn Douglas, Constance Bennett, Roland Young, Ruth Gordon; pág. 84.

*Two Weeks in Another Town* (Dos semanas en otra ciudad), EE.UU., 1962; prod. John Houseman-Metro Goldwyn Mayer; dir. Vincente Minnelli; libr. Charles Schnee, sobre novela de Irwin Shaw; fot. (Metrocolor, Cpe.), Milton Krasner; mús. David Raksin; con Kirk Douglas, Edward G. Robinson, Cyd Charisse, George Hamilton, Dahlia Lavi, Claire Trevor, Rosanna Schiaffino, James Gregory; pág. 190.

*Ufa con el sexo,* Argentina, 1968-69; dir. y libr. Rodolfo Kuhn, sobre un argumento de Dalmiro Sáenz; fot. Adelqui Camusso; mús. Oscar López Ruiz; con Elsa Daniel, Iris Marga, Marilina Ross, Héctor Pellegrini, Silvia Piñeyro, Emilio Gaete, Nacha Guevara; pág. 221.

*Ultimo héroe, El* - V. *The Outsider.*

*Ultimo gangster, El* - V. *Roger Touhy, Gangster.*

*Ulysses,* Gran Bretaña-EE.UU., 1967, con rodaje en Irlanda; prod. Reade-Strick; dir. Joseph Strick; libr. Strick y Fred Haines, sobre novela de James Joyce; fot. Wolfgang Suschitzky; mús. Stanley Myers; con Barbara Jefford, Milo O'Shea, Maurice Roeves, T. P. Mc Kenna, Martin Dempsey, Sheila O'Sullivan, Graham Lines; pág. 208.

*Un amor del otro mundo* - V. *Goodbye, Charlie.*

*Un gato sobre el tejado caliente* - V. *Cat on a Hot Tin Roof.*

*Un tranvía llamado Deseo* - V. *A Streetcar Named Desire.*

*Una chica y los fusiles* - V. *Une fille et des fusils.*

*Una hora contigo* - V. *One Hour with You.*

*Una llama mágica* - V. *Song Without End.*

*Uncle, The,* Gran Bretaña, 1964; prod. Leonard Davis-British Lion; dir. Desmond Davis; libr. Desmond Davis y Margaret Abrams, sobre libro de la segunda; fot. Manny Wynn; con Rupert Davies, Brenda Bruce, Robert Duncan, William Marlowe, Ann Lynn, Christopher Arris; página 198.

*Undercover Man, The* (Destino de fuego), EE.UU., 1949; prod. Robert Rossen-Columbia; dir. Joseph H. Lewis; libr. Sidney Boehm, con dialogos adicionales de Malvin Wald, sobre un tema de Frank J. Wilson; fot. Burnett Guffey; mús. George Duning; con Glenn Ford, Nina Foch, Barry Kelley, James Whitmore, David Wolf; pág. 121.

*Une fille et des fusils* (Una chica y los fusiles), Francia, 1965; prod. Pleiade-Films 13; prod., dir. y libr. Claude Lelouch; fot. Jean Collomb; mús. Pierre Vasilu; con Jean-Pierre Kalfon, Amidou, Janine Magnan, Pierre Barouh, Jacques Portet, Annette Karsenti; pág. 201.

*Valija, La,* Argentina, 1970; prod. Argentina Sono Film; dir. Enrique Carreras; libr. Carreras y Julio Mauricio, sobre pieza teatral del segundo; fot. Antonio Merayo; mús. Tito Ribero; con Luis Sandrini, Malvina Pastorino, Alberto Martín,

Edith Boado, Ernesto Raquén; página 225.

*Vanina Vanini*, Italia-Francia, 1961; prod. Zebra-Orsay; dir. Roberto Rossellini; libr. Rossellini, Solinas, Trombadori y Gruault, sobre novela de Stendhal; fot. Luciano Trasati; mús. Renzo Rossellini; con Sandra Milo, Laurent Terzieff, Martine Carol, Paolo Stoppa, Isabelle Corey; pág. 181.

*Veliki grazhdanin* (t. l. "Un gran ciudadano"), URSS, 1938-39; prod. Lenfilm; dir. Friedrich Ermler; libr. Mikhail Bleiman, Mikhail Bolshintsov, Ermler; fot. Arkadi Kaltsati; mús. Dimitri Shostakovich; con Nikolai Bogolyubov, Ivan Bersenev, Oleg Zhakov, Alexander Zrazhevsky; pág. 75.

*Vendetta*, EE.UU., 1946; prod. Hughes-RKO; dir. Mel Ferrer; libr. W. R. Burnett, sobre "Colomba" de Prosper Merimée, adaptada por Preston Sturges y Max Ophuls; fot. Franz Planer y Al Gilks; mús. W. R. Haymann y Roy Webb; con Faith Domergue, Nigel Bruce, George Dolenz, Hillary Brooke, Joseph Calleia, Hugo Haas; pág. 108.

*Venganza, La*, España, 1957; prod. Suevia-Cesáreo González; dir. y libr. Juan Antonio Bardem; fot. (color), Mario Pacheco; con Carmen Sevilla, Jorge Mistral, Raf Vallone, Fernando Rey, Louis Segnier; pág. 157.

*Verdugos también mueren, Los* - V. *Hangmen Also Die.*

*Viaje de un largo día hacia la noche* - V. *Long Day's Journey into Night.*

*Vida íntima de cuatro mujeres, La* - V. *The Chapman Report.*

*Viejo y el mar, El* - V. *The Old Man and the Sea.*

*Viridiana*, España, 1961; prod. Alatriste-Uninci- Films 59-Portabella; dir. Luis Buñuel; libr. Buñuel y Julio Alejandro, sobre una idea del primero; fot. José F. Aguayo; dir. mus. Gustavo Pittaluga; con Silvia Pinal, Francisco Rabal, Fernando Rey, Margarita Lozano, Victoria Zinny, Teresa Rabal, José Calvo, Luis Heredia, Maruja Isbert; página 179.

*Viuda alegre, La* - V. *The Merry Widow.*

*Viva Villa*, EE.UU., 1934; prod. Metro Goldwyn Mayer; prod. David O. Selznick; dir. Jack Conway; libr. Ben Hecht; fot. Charles G. Clarke, James Wong Howe y Jack L. Draper; mús. Herbert Stothart; con Wallace Beery, Fay Wray, Leo Carrillo, Donald Cook, Stuart Erwin, Katherine de Mille, Henry Armetta, Henry B. Walthall, Joseph Schildkraut, Mischa Auer; pág. 59.

*Viva Zapata*, EE.UU., 1952; prod. Darryl F. Zanuck-20th Century Fox; dir. Elia Kazan; libr. John Steinbeck; fot. Joe MacDonald; mús. Alex North; con Marlon Brando, Jean Peters, Anthony Quinn, Joseph Wiseman, Lou Gilbert, Arnold Moss, Alan Reed, Margo, Harold Gordon, Mildred Dunnock; pág. 131.

*Voina i mir* (La guerra y la paz), URSS, 1964-67; prod. Mosfilm; dir. Sergei Bondarchuk; libr. Bondarchuk y Vasily Solovyov, sobre la novela de Tolstoy; fot. (70 mm., Sovcolor), Anatoly Petrisky; mús. Vyacheslav Ovchinnikov; con Ludmila Savelyeva, Sergei Bondarchuk, Vyacheslav Tihonov, Victor Stanitsin, Hira Ivanov-Golovko, Oleg Tabakov, Irina Gubanova, Anatoly Ktorov; pág. 199.

*Walking Down Broadway* o *Hello Sister*, EE.UU., 1932-33; prod. Fox; dir. Erich von Stroheim (luego sustituido por Alfred Werker); libr. von Stroheim, sobre pieza teatral de Dawn Powell; fot. James Wong Howe; con James Dunn, Boots Mallory,

Zasu Pitts, Minna Gombell, Terrance Ray, William Stanton; pág. 54.

*War Lord, The* (El señor feudal), EE.UU., 1965; prod. Court-Universal; dir. Franklin Schaffner; libr. John Collier y Millard Kaufman, sobre pieza teatral de Leslie Stevens; fot. (Panavision, Techn.) Russell Metty; mús. Jerome Moross; con Charlton Heston, Richard Boone, Rosemary Forsyth, Maurice Evans, Guy Stockwell, Niall MacGinnis, Henry Wilcoxon, James Farentino; pág. 201.

*Warrendale*, Canadá, 1966; prod. Allan King-Canadian Broadcasting Corp.; dir. Allan King; fot. William Brayne; con John Brown, Martin Fischer, Terry Adler, Walter Gunn, Robyn Rice, Maurice Flood, Ena Brocklehurst, Alvyn Austin; página 206.

*Wedding March, The* (La marcha nupcial), EE.UU., 1926-28; prod. P. A. Powers, dir. Erich von Stroheim; libr. von Stroheim y Harry Carr; fot. Ben Reynolds y Hal Mohr; dir. art. Richard Day; con Erich von Stroheim, Fay Wray, George Fawcett, Maude George, Cesare Gravina, Zasu Pitts, Matthew Betz, Dale Fuller; pág. 37.

*West Side Story* (Amor sin barreras), EE.UU., 1961; prod. Mirisch-Artistas Unidos; dirs. Robert Wise y Jerome Robbins; libr. Ernest Lehman, sobre la comedia musical de Arthur Laurents; coreografía, Jerome Robbins; fot. (Techn., Panavisión), Daniel L. Fapp; mús. Leonard Bernstein; con Natalie Wood, Richard Beymer, Russ Tamblyn, Rita Moreno, George Chakiris, Simon Oakland; pág. 184.

*White Shadows in the South Seas* (Sombras blancas en los mares del Sur), EE.UU., 1928; prod. Metro Goldwyn Mayer; dir. W. S. Van Dyke; arg. del libro de Frederick O'Brien; fot. Clyde de Vinna; mús. William Axt; con Raquel Torres, Monte Blue, Robert Anderson; página 41.

*Wild Bunch, The* (La pandilla salvaje), EE.UU., 1969; prod. Phil Feldman-Warner-Seven Arts; dir. Sam Peckinpah; libr. Walon Green y Peckinpah, sobre un asunto de Green y Roy N. Sickner; fot. (Panavision, Techn.), Lucien Ballard; mús. Jerry Fielding; con William Holden, Ernest Borgnine, Robert Ryan, Edmond O'Brien, Warren Oates, Jaime Sánchez, Ben Johnson, Emilio Fernández, Strother Martin, Albert Dekker, L. Q. Jones; pág. 222.

*Wild Heart, The* - V. *Gone to Earth.*

*Wind, The*, EE.UU., 1928; prod. Metro Goldwyn Mayer; dir. Victor Sjostrom (Seastrom); libr. Frances Marion, sobre un argumento de Dorothy Scarborough; fot. John Arnold; con Lillian Gish, Lars Hanson, Montagu Love, Dorothy Cummings, Edward Earle, William Orlamond; página 38.

*Woman Disputed, The*, EE.UU., 1928; prod. Joseph Schenck-Artistas Unidos; dirs. Henry King y Sam Taylor; libr. C. Gardner Sullivan sobre pieza teatral de Dennison Clift; fot. Oliver T. Marsh; mús. Hugo Riesenfeld; con Norma Talmadge, Gilbert Roland, Arnold Kent, Gladys Brockwell, Michael Vavitch, Gustav von Seyffertitz; pág. 38.

*Women, The* (Mujeres), EE. UU., 1939; Hunt Stromberg-MGM; dir. George Cukor; libr. Anita Loos y Jane Murfin sobre pieza teatral de Clare Boothe Luce; fot. Oliver T. Marsh y Joseph Ruttenberg; mús. Edward Ward y David Snell; con Norma Shearer, Joan Crawford, Rosalind Russell, Joan Fontaine, Paulette Goddard, Mary Boland, Lucile Watson, Ruth Hussey; pág. 79.

*World of Suzie Wong, The* (El mundo de Suzie Wong), EE.UU., 1960; rodaje en Gran Bretaña y Hong-Kong; prod. Ray Stark-Paramount;

dir. Richard Quine; libr. John Pa-trick, sobre novela de Richard Mason y pieza teatral de Paul Osborn; fot. (Techn.), Geoffrey Unsworth; mús. George Dunin; con William Holden, Nancy Kwan, Sylvia Sims, Michael Wilding, Laurence Naismith; pág. 175.

*Y el quinto jinete es el miedo* - V. *A Paty Jezdec Je Strach.*

*Young Lions, The* (Los dioses vencidos), EE.UU., 1958; prod. 20th Century Fox; dir. Edward Dmytryk; libr. Edward Anhalt, sobre novela de Irwin Shaw; fot. (Cpe.), Joe MacDonald; mús. Hugo Friedhofer; con Marlon Brando, Montgomery Clift, Dean Martin, Hope Lange, Barbara R[illegible] May Britt, [illegible]ximilian Schell, Dora Doll, Lee Van Cleef; pág. 162.

*Young Stranger, The* (El joven extraño), EE.UU., 1957; prod. Stuart Millar-RKO; dir. John Frankenheimer; libr. Robert Dozier; fot. Robert Planck; mús. Leonard Rosenman; con James McArthur, Kim Hunter, James Daly, James Gregory, Whit Bissell; pág. 160.

*Zero de conduite* (Cero en conducta), Francia, 1933; dir. y libr. Jean Vigo; fot. Boris Kaufman; mús. Maurice Jaubert; con Louis Lefévre, Gérard de Bedarieux, Gilbert Pruchon, Jean Dasté, Robert Le Flon, Henri Storck; pág. 57.

## INDICE DE DIRECTORES

# ÍNDICE

Este libro fue compuesto y armado en LINOTIPIA PONTALTI, Fraga 49/53, e impreso en los Talleres Gráficos GARAMOND S.C.A., Cabrera 3856, Bs. Aires, en agosto de 1972.

**Homero Alsina Thevenet** (nacido en Uruguay, 1922) ha desarrollado una prolongada carrera como crítico cinematográfico en su país, a través del semanario **Marcha**, de la revista especializada **Film** y del diario **El País**. Residente en Buenos Aires desde 1965, ha hecho críticas para diversas publicaciones locales y principalmente para el semanario **Panorama.**
Su estudio sobre la censura cinematográfica enfoca ante todo los casos de prohibiciones y cortes que se han efectuado en Argentina y en muchos países.
Pero desde allí el tema se amplía, porque el cine recibe toda clases de presiones, no solamente de los censores oficiales sino también de los Códigos de Producción, de las empresas de Hollywood, de los ministros, de grupos raciales y políticos, de las firmas distribuidoras que deben presentar el film ante el público.
Así las prohibiciones, mutilaciones, postergaciones y modificaciones se acumulan sin cesar.
El libro estudia más de trescientos casos que oscilan desde los entretelones de la producción a la censura misma, desde un final retocado y un director peleado con su productor, hasta un film prohibido para siempre por un gobierno. El examen abarca desde 1916 hasta hoy e inclusive algunos títulos notorios, como **Que viva México, Cero en conducta, Oliver Twist, Un tranvía llamado deseo, Viridiana, La religiosa** y **Teorema.**



COMPAÑIA GENERAL FABRIL EDITORA